АКАДЕМИЯ НАУК СССР

С. В. Шервинский

РИТМ и СМЫСЛ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

С. В. Щервинский

РИТМ и СМЫСЛ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

МОСКВА · 1961

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
Д. Д. БЛАГОЙ

Памяти моего учителя

Валерия Брюсова

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая работа посвящена взаимосвязи в стихах Пушкина содержания с ритмическим построением в определенных ограниченных пределах, а именно в отношении нормированного времени, отклонений от него и зависящих от этих отклонений временны́х компенсаций.

Это исследование должно быть, по мысли автора, не только очередной стихологической деталью в богато разработанной пушкиниане. Метод, примененный в данной работе, не совсем обычен: он основан на изучении п р о и з н е с е н н о г о стиха с раскрытием его содержания и с логической, и с эмоциональной стороны. Таким образом, в изучение стиха введена и его смысловая трактовка.

Выделяя в данной работе явления в произнесенном стихе, зависящие от его построения во временно́й протяженности, и ставя их в связь с требованиями смысла, в широком значении этого понятия, мы тем самым вступаем в область в ы р а з и т е л ь н о с т и, которая является средством реализации этих явлений для нашего восприятия. Мы полагаем, что явления временно́го порядка вызывают — преимущественно в лирике и драматическом стихе особого типа — наиболее эффективные элементы выразительности, но мы далеки от мысли ограничивать только этими элементами богатство выразительных средств, применяемых в процессе

произнесения стиха. К ним относятся, например, подчеркнутость ударения в логическом плане, называемая нами обычно «чеканностью» речи, всяческие модуляции голоса, создающие мелодию стиха, изменение тембра и пр.

Следует с самого начала подчеркнуть, что осмысленно произнесенный стих представляет собою весьма сложный и трудно уловимый комплекс смысловых и звуковых элементов, и описание его граничит с прямой невозможностью. Дело не только в том, что приемов выразительности чрезвычайно много, но в том, что тончайшие оттенки смысла вызывают и тончайшую игру всяческих взаимосвязанных, друг друга дополняющих и восполняющих моментов.

Некоторые авторитетные стихологи, например Андрей Белый и Б. В. Томашевский, нередко обращались в своих работах к стиху произнесенному. С учетом произнесения подходили они к рядам ударностей, цезурам, рифмам, клаузулам,— но их наблюдения регистрировали стихологические факты вне категории временно́й протяженности, как в отношении целого, так и отдельных элементов.

Может быть, наука о стихе, в том виде, как она существует у нас сегодня, полагает, что изучение стиха, подвергшегося известному толкованию, и зависимых от этого толкования явлений — слишком зыбкая почва для научного исследования. Признавая осторожность драгоценным качеством при всякой научной работе, мы тем не менее считаем, что не должны из методологической нерешительности обходить такое существенное явление поэзии, как слитность смыслового содержания с ритмом, уясняющуюся только при осмысленном произнесении, т. е. в реальном бытии стиха. Без учета времени, т. е. той категории, в которой осуществляется реализованный произнесением стих, изучение стиха окажется, с нашей точки зрения, непременно ограниченным, а накопленный материал будет иметь лишь относительную ценность и не сможет подвести вплотную к освещению стихологических проблем.

Итак, автор полагает, что изучение взаимообусловленности ритма и смысла, проведенное в данном слу-

чае на материале стихов Пушкина, должно иметь и некоторое принципиальное значение для путей современной стихологии. Думается, что выдвижение на первый план *содержания*, выявившегося в соответствующем формальном выражении, обращение к коммуникативной, т. е. социальной функции стихов, в значительной степени должны гарантировать исследователя от внешне-формальных выводов.

Поэтический текст, в котором как таковом заложена необходимость быть произнесенным, лишен особых поясняющих знаков, за исключением обозначения стихов отдельными строками. Произнесение должно осуществляться без той помощи, какой в значительной степени обеспечен, например, музыкант. А между тем исполнитель стихов имеет дело с материалом необычайного богатства — со словом, носителем мысли с ее неисчерпаемым познавательным, психологическим, эмоциональным содержанием. Прежде чем что-либо произнести, исполнитель должен свой текст понять, причем понять его не с той приблизительностью, которая обычно удовлетворяет нас при чтении про себя, но так, чтобы ему стали ясны до глубины все оттенки произносимого.

Поскольку метод настоящего исследования требует наблюдения над стихом *осмысленно произнесенным*, предпосылкой такого наблюдения должно быть доверие исследователя к тому или иному пониманию. Однако исследователь едва ли может довериться в трактовке текста кому-либо, кроме самого себя. Не говоря уже о том, что и чтецы-любители, и профессиональные артисты редко удовлетворяют нас своим раскрытием смысловых ценностей, вряд ли и принципиально можно представить себе исполнителя, чье восприятие и понимание произведения во всем совпало бы с нашим.

Поэтому единственным методом, применявшимся в настоящей работе, был метод самослушания, самонаблюдения. Автору приходилось опираться на те данные, какие он отмечал при собственном произнесении стихов Пушкина.

Мы не пользовались и никаким механическим приспособлением. У нас существует убежденность, что

никакой механический прибор не в состоянии зафиксировать оттенков осмысленно произнесенного стиха в их слитной полноте. Сами сторонники графического метода изучения речевых явлений, и у нас, и за рубежом, относились к нему ограничительно, признавая все права и за непосредственным слуховым восприятием. Наконец, работа перед механическим прибором имеет тот недостаток, что самое его присутствие парализует творческую одушевленность исполнителя, искажает таким образом точность выражаемых оттенков мысли и эмоций, необходимую при работе подобного рода.

Мы нисколько не скрываем от себя, что в собственном исполнении могут оказаться черты субъективности, а иногда и невольной предвзятости. Следует лишь надеяться, что раскрытие произведения исполнителем-исследователем будет все же настолько объективным, что окажется убедительным и для других. Если даже известный процент зарегистрированных явлений будет признан «натяжкой», этот процент должен быть настолько невелик, чтобы это не могло обесценить общих выводов.

Центральной частью предлагаемой работы является «теория компенсаций». Возможная спорность тех или иных наблюдений, на которых она строится — поскольку главным критерием остается внутренняя убедительность,— очевидна для нас с самого начала.

Но, с другой стороны, только еще приступая к своему труду, мы уже с волнением думали о том, какими щедрыми возможностями может вознаградить применяемый здесь прием исследования.

Ведь форма и содержание слитны и неразрывны. Если известное содержание вызывает к жизни именно ему соответствующую форму, то наличие известной формальной данности — не обязывает ли оно исследователя в свою очередь искать и в содержании тех или иных смысловых оттенков, которые соответствовали бы этим не случайным, а зависимым от смысла формальным явлениям?

Другими словами, при выбранном нами пути исследования должна происходить опытным путем *вза-*

имопроверка смысловых и формальных, в данном случае ритмических, ценностей, и возможно, что иногда объективный анализ формы может оказаться если не прямым ключом к трактовке, то во всяком случае значительной помощью для нашей мысли, нередко становящейся в тупик перед толкованием того или иного места, в частности у Пушкина, который, при громадной емкости и некоторой недоговоренности, остается подчас нелегким для понимания.

В решении смысловых задач нам не следует отказываться ни от какой помощи, особенно же от такой, какая исходит изнутри самих пушкинских текстов, взятых в конкретной слитности их формы и содержания.

В нашей работе тексты Пушкина приводятся по изданию Академии наук СССР в 10-ти томах. М.—Л., 1948—1949.



УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

Я = ямб
3Я, 4Я и т. д. = трехстопный, четырехстопный ямб и т. д.
ХЯ = хориямб
С = спондей
П2 = пеон второй
П4 = пеон четвертый
◡ = краткий слог
— = долгий слог
/ = ударный слог
ʹ = ударение
″ = сильнейшее ударение
V = пауза

ГЛАВА ПЕРВАЯ

УДАРЕНИЕ И ДОЛГОТА

Поскольку данное исследование имеет дело с явлением временнóй протяженности, осуществляющейся в материале языка, оно близко соприкасается и с проблемами лингвистики. С лингвистического экскурса мы и начинаем нашу работу.

В 1793 г. Ломоносов писал в своем «Письме о правилах российского стихотворства»: «...в российском языке те только слоги долги, над которыми стоит сила, а прочие все коротки. Сие самое природное произношение нам очень легко показывает» [1].

Это было наблюдение ясного ума над живой народной речью, без нарочитого экспериментирования, трезвый вывод из того, что непосредственно слышит внимательное ухо.

Ломоносов же отметил, что русские гласные бывают долгими только по положению (под ударением), а не по природе. Об этом его наблюдении свидетельствует осуждение точки зрения Мелетия Смотрицкого, по грамматике которого Ломоносов учился: «...совсем худо и свойству словенского языка, который с нынешним нашим немного разнится, противно учил Смотрицкий, когда он е, о за короткие, а, i, v за общие; и, ѣ, w, с некоторыми двугласными и со всеми гласными, что пред двумя или многими согласными стоят, за долгие почел»[2].

Лингвистика подтвердила мнение Ломоносова о том, что долготою по природе русские гласные не обладают, но что долгота по положению в русском языке имеет место.

В настоящей работе мы не будем касаться тех весьма незначительных количественных отличий гласных звуков, самих по себе или в определенных звукосочетаниях, которые имеют физиологическую природу и не зависят от ударения. Л. В. Щерба, установивший их наличие, сам признает, что разница эта «настолько невелика, что неподкрепленная другими данными не должна была бы останавливать на себе внимание»[3].

Кроме того, та разница в количестве гласных звуков, которую отмечал Л. В. Щерба в изолированном звучании гласного или в определенном звукосочетании, столь незначительная по его же собственному признанию, наблюдалась им в процессе *механического* произнесения слов, что и делает его выводы верными только для подобного, не жизненного произношения. Как только дело касается *живой* речи, т. е. такой, которая отмечена выразительностью, эти ничтожные количественные различия теряются.

Существенно другое явление, установленное лингвистикой — это связь между длительностью (долготой) гласного звука и ударенностью слога. Эта связь была констатирована уже давно. Теперь признание этой связи стало господствующим[4].

Даже в книгах, ставящих себе целью популяризировать достижения лингвистики, положение о связи долготы с ударенностью приводится как общепризнанное[5].

Вопрос о долготе и краткости по положению гласных русского языка изучался и при помощи экспериментального метода, вошедшего в обиход лингвистики с конца XIX столетия. Стали применяться специальные аппараты для графического (механического) записывания речи. К русской речи экспериментальный метод впервые применил Н. С. Усов[6]. Уже выводы Н. С. Усова сводились к тому, что ударение связано с большей длиной гласного, в сочетании, впрочем, с удлинением и согласного. Поскольку запись производилась меха-

нически, а материалом записи служили отдельные слова, нарочито для записи произнесенные, без признаков какой-либо выразительности, то разница в длительности ударенного и неударенного гласного естественно оказалась небольшой. Вслед за Усовым к экспериментальному методу прибегал и Богородицкий, и Щерба. Последний наблюдал, между прочим, на примере двухсложных и трехсложных слов, что ударенные гласные, в общем, длиннее неударенных в полтора раза. Однако примеры, произносимые перед бесстрастным аппаратом столь же бесстрастным исследователем, не могут выявить того, что происходит в живой, естественной речи, и выводы ученых не могут иметь в данном случае обобщающего характера.

Ударенность русского гласного в сочетании с протяженностью настолько значительный факт, что он не мог не оказать своего воздействия и на гласные звуки в неударенном положении. Может считаться установленным, что неударенные гласные русского языка редуцируются под влиянием отсутствия ударения [7].

С другой стороны, длительность ударенного гласного сама по себе зависит не исключительно от ударенности, а от ряда разнообразных условий, так что дать точную формулу отношения длительностей ударенного и неударенного слогов в одном и том же слове не представляется возможным [8].

Длительность русского ударенного гласного отмечалась и зарубежными учеными, например О. Броком. Верность этого явления подтверждается, наконец, в каждодневном опыте быта и искусства: оно улавливается всяким чутким слухом. Об этом и сказал Ломоносов в той фразе, которая приведена у нас вначале.

Итак, между ударенностью гласного звука и его длительностью существует в русском языке определенная связь.

В практике живой речи как степень ударенности, так и сливающаяся с ней степень протяженности зависят от ряда причин коммуникативного характера. Естественно, что в подавляющем большинстве случаев во фразе наибольшею напряженностью в отношении ударенности и долготы отличается тот слог, который

несет на себе главный смысловой икт во всей нераздельности логического и эмоционального содержания. Эта связь ударенности и протяженности слогов становится особенно ощутимой, когда мы имеем дело не с нейтрально произносимой, а с выразительной речью, в той или иной степени насыщенной эмоцией; иначе говоря, когда ударение становится *эмфатическим*. О том, что длительность (протяженность) сопутствует эмфатическому ударению, писалось не раз и достаточно убедительно. Однако, в вопрос об эмфатическом ударении следовало бы внести несколько большую ясность.

Л. В. Щерба говорит об эмфатическом ударении: «Это ударение или выдвигает и усиляет эмоциональную сторону слова или выражает эффективное состояние говорящего в связи с тем или иным словом. Вкратце различие между логическим и эмфатическим ударениями можно сформулировать следующим образом: логическое ударение привлекает внимание к данному слову, а эмфатическое делает его эмоционально насыщенным. В первом случае проявляется намерение говорящего, а во втором выражается непосредственное чувство»[9].

Едва ли можно спорить с теоретическим различием логического и эмфатического ударения, данным Л. В. Щербой. Однако на практике мы почти никогда не имеем речи *только* логической. Разве лишь в равнодушно оглашаемом («зачитываемом») протоколе мысль окажется лишенной признаков эмоционального содержания. Из этого следует, что всякая неотвлеченная речь обладает той или иной степенью эмфатичности, хотя бы и минимальной.

С другой стороны, и чистая логика речи, как уже было сказано, может быть менее или более воздействующей, и она может пользоваться и пользуется ударениями для усиления своей убедительности, причем ударенный слог усиливается и повышается, что может и не повлечь за собой непременной его растяженности[10].

Таким образом, удлинение ударенного слога в зависимости от смысловых, коммуникативных причин не следовало бы ограничивать только эмфатичностью в том понимании, которое дает этому термину Л. В. Щер-

ба. Может быть, целесообразнее было бы возвратить понятию эмфатичности его первоначальный, древнегреческий смысл. У греков слово «эмфасис» означало вообще «силу выразительности». В этом возвращенном слову смысле, действительно, «эмфатичность», т. е. *выразительность*, окажется причиной, от которой зависит большая или меньшая продленность ударенного слога в том слове или в тех словах, которые несут на себе смысловую нагрузку. Не меняя сути дела, замена термина «эмфатичность» понятием «выразительность» придаст наблюдениям над речью большую четкость [11].

До сих пор вопрос об *выразительном* (эмфатическом) ударении в связи с протяженностью гласного звука мало разрабатывался лингвистикой. В одной из книг по фонетике так и сказано, что «количественная сторона русского ударения обычно не обращает на себя внимания» [12].

Между тем не следовало бы преуменьшать значение в русском языке тройственной связи: ударение — долгота — выразительность. Уже a priori можно сказать, что эта тройственная связь не может не оказать влияния на ту область словесного творчества, где «сила», т. е. ударение, «время» и смысловое содержание остаются неизменно связанными друг с другом,— на область творчества поэтического.

Советская лингвистика особенное внимание обратила на те элементы языка и речи, которые наиболее существенны в социальном смысле.

«Такие элементы нашего произношения,— пишет проф. А. Н. Гвоздев,— как ударения разного типа, паузы, разнообразные мелодии, рассматриваются как различители значимых единиц языка, помогающие слушателю улавливать то, что хотел сообщить говорящий. Иными словами, все эти фонетические элементы рассматриваются как фонологические средства языка. Таким образом, в область фонологии, помимо звуков, включаются различные другие фонетические явления, выполняющие рядом с фонемами ту же смыслоразличительную функцию» [13].

Между тем понятия ударения, паузы, мелодии были до сих пор достоянием стихологии более, чем лингвис-

тики. Фиксирование внимания лингвистики на коммуникативных средствах языка в его живом применении, т. е. в звучащей речи, значительно сближает обе эти дисциплины. Вопросы, разбираемые стихологией, становятся и вопросами лингвистики, а также и наоборот. В этом смысле работа стихологического характера, строящая свои выводы на изучении выразительного ударения и зависящей от него долготы слога, становится в известной степени участницей того расширения лингвистических проблем, которое на сегодня позволяет говорить о новом этапе в науке о языке. Ударение. пауза, мелодия — элементы, заинтересовавшие современную фонологию,— могут быть изучаемы только на материале *звучащей* речи, только на языковых формулировках, получивших уже свою смысловую характеристику. Без наличия осмысления этих элементов в связи со смысловым раскрытием целого невозможно говорить об них конкретно. Так современная лингвистика неизбежно направляет свое внимание в сторону *речи*, т. е. языка, примененного в качестве непосредственного коммуникативного средства.

Как мы видели, всякое выразительное (эмфатическое) ударение влечет за собою увеличение протяженности ударенного слога. К признакам эмфатичности принято относить эмоциональность, аффективность, повышенность тонуса. Но именно эти качества, в известной пропорции, являются постоянными спутниками материала *поэтического*, особенно в жанрах, допускающих наибольшее их проявление, в частности в *лирике*. Поэтому поэзия, в которой, по существу, живет эмфатическое начало, которая в изустном произнесении требует декламационной выразительности, представляется именно тем материалом, где роль протяженной ударенности может обнаружиться с особой четкостью.

Как покажет дальнейшее изложение, протяженная ударенность является одним из важных формообразующих моментов в стихе.

Свидетелями отмечено, что Пушкин, поэтике которого посвящено исследование, читал стихи слегка нараспев. Распевность в декламации не может не выяв-

лять особенно определенно протяженность ударенных слогов. Настоящее исследование будет иметь в виду эту характерную для Пушкина, и вероятно, для других поэтов его круга, манеру произнесения стихов. Оно косвенным образом покажет и то, что декламация Пушкина была в прямой связи с его стихотворной системой.

Поэтический материал, в частности стихи Пушкина, поэтому еще является подходящим для исследования с изложенной выше точки зрения, что отражает языковые нормы, установившиеся для речи культурной части общества, чье произношение наиболее выявляет различие в протяженности ударенных и неударенных слогов [14].

Казалось бы, естественно предположить, что такое значительное явление в русском языке, как совпадение ударенности слога с его долготой, должно было бы оказать свое влияние на русскую просодию. Наличие такого влияния и предполагал Ломоносов. Он прямо считал, что долгота и краткость, наряду с ударенностью и неударенностью, должны явиться формообразующим началом русского стихосложения:

«В сокровище нашего языка имеем мы долгих и кратких речений неисчерпаемые богатства; так что в наши стихи без всякия нужды (т. е. затруднения.— *С. Ш.*) двоесложные и троесложные стопы внести, и в том грекам, римлянам, немцам и другим народам, в версификации правильно поступающим, последовать можем» [15].

Как уже было отмечено, Ломоносов не считал, что долгота и краткость присущи тем или иным звукам русского языка как таковым. Упоминание наряду с греками и римлянами немцев, успевших к тому времени приспособить свои ударности и неударности к античной метрической модели, свидетельствует о том, что у Ломоносова уже созрела мысль о подобном же приспособлении и для русской поэзии. В его высказывании, однако, нет четкого различения тех стиховых систем, где метричность явилась следствием свойств языка, и тех, в которые были перенесены по аналогии схемы античной просодии. В приведенном высказывании такого

большого теоретического мыслителя, как Ломоносов, важнее всего для нас его убеждение в том, что долгота и краткость не чужды русскому стихосложению.

Мысль Ломоносова осталась, в сущности, одинокой. Мы вплоть до нынешнего дня не находим в русской науке о стихе разработки проблемы хотя бы с оглядкой на ломоносовскую позицию в этом вопросе.

Такое сочинение, весьма обстоятельное, как изданная в 1863 г. «Версификация» В. Классовского, представляет исключение. Классовский исходит как раз из ломоносовских посылок, не прибавляя впрочем к его сжатым формулировкам ничего существенно нового. Зато он ставит точку над і в отношении терминологическом: он называет мыслившуюся Ломоносовым русскую систему стихосложения «тонико-метрической» и этим раскрывает и самую мысль Ломоносова. Становится ясным, что Ломоносов также предполагал применение античных просодических стопных форм к русской позиции *аналогически*, по примеру поэзии немецкой. Иначе и быть не могло в рассуждениях теоретика, определенно утверждавшего, что «в российском языке те только слоги долги, над которыми стоит сила...»[16]

Долгота и краткость сами по себе не могли стать основой русского стихосложения. Ярко выраженная, как по природе, так и по положению, долгота в древнегреческом и латинском языках до их упадка закономерно сделалась основой соответствующих просодий. Если в живой древнегреческой и римской речи и не наблюдалось, разумеется, совершенно одинаковой долготности, в просодии протяженность приобрела *принципиальную* одинаковость. Выработалась кратчайшая единица измерения времени в стихе — «хронос протос», по-римски «мора». Краткий слог приравнен был к море, долгий — к двум морам.

В русском языке дело обстоит иначе. У нас долгота *совпадает* с ударением[17], она, так сказать, поглощается им. Находясь в нерасторжимой связи с ударением,— в русском языке чрезвычайно выраженным,— она не могла получить того самостоятельного значения, какое она имеет в языках, где природа ее этимологическая. Ударение, а не долгота, оказалось у нас господствую-

щим, оно в слухе народа возобладало над долготой,— но долготы не уничтожило.

С того самого момента, когда силлабическая, полностью искусственная, наша поэзия, принятая только в литературе книжной и вовсе чуждая нашему народному изустному творчеству, уступила место теоретически и практически тому стихосложению, которое живо и по сей день, мы считаем, и с достаточным правом, что основой нашей метрики является ударность и неударность, обусловленные силой экспираторного ударения, свойственного нашему языку.

Термин «тоническое» стихосложение надолго получил право гражданства. Впоследствии он был усовершенствован дополнением, указывающим и на слоговую природу нашего классического стихосложения, и преобразовался в термин «силлабо-тоническое». Метрическая, т. е. долготная, сторона русского стиха ни в том, ни в другом термине отражения не нашла.

Между тем, как уже было сказано, в русском языке ударенный слог, особенно при выразительном произнесении, является вместе с тем и долгим. Однако лингвисты, установив столь ценный факт, насколько мне известно, ни разу не обратились в сторону нашей метрики,— но именно для стихологии указанный факт имеет немаловажное значение. Поэты, писавшие по теории стиха, также оставляли в стороне роль долготности в системе русского стихосложения, видимо, не усматривая в ней существенного стихологического фактора. Мысль Ломоносова не была подхвачена.

В живой выразительной речи, и особенно в декламации, ударенные слоги не могут не оказаться различными по силе ударения и связанной с ним долготе в зависимости от смысловой нагрузки.

О градации ударенных слогов и значении ее для стиха подробно говорит М. П. Штокмар [18]. Он указывает, что ударения, и в стихах, и в прозе, не равны по силе, а следовательно и не равноценны с точки зрения ритмической. «Организацию соотношений силы ударений» Штокмар признает важным моментом в создании ритмических качеств стиха. Он заканчивает свою мысль замечанием, что учет соотношений разной силы

ударенных слогов еще ни в одной статистической работе по русскому стиху не производился в широком масштабе,— «и едва ли это возможно», заключает Штокмар.

При теперешнем состоянии экспериментальной фонетики, действительно, эта задача едва ли осуществима. Учет же, сколько-нибудь точный, разноударенных слогов в свете отношения их к данным смысла представляется еще менее осуществимым [19].

Когда стих исследуется с общепринятой силлабо-тонической точки зрения, градация ударенностей обычно в расчет не принимается. Устанавливается, сколько иктов наличествует в стихе, сколько исчезло сравнительно с нормирующей схемой, и выписываются формулы. Этим путем получаются наглядные графики различных решений стихов одного ряда (Белый, Томашевский).

Выводы подобной статистики имеют лишь относительный интерес. Они не отражают в желаемой полноте ритмической жизни стиха. Уклонившиеся от нормы метрические схемы, так же как и нормальные схемы. оправдывают себя либо при изучении глазами, либо предполагая абсолютно условное, схематическое произнесение, еще оторванное от смысла. Б. В. Томашевский сознавал это обстоятельство: после произведенного анализа четырехстопного ямба он оговаривался, что его заключения не следует применять к индивидуальным примерам, «к отдельным стихам, одетым в плоть и кровь живого слова» [20].

Как только мы обратимся к смыслу и вызываемым им движениям души, мы тотчас убедимся, что так называемый эмфазис не может распределяться с условной равномерностью, с одинаковой нагрузкой на ударенные слоги, одинаково обозначаемые знаком икта.

Учитывая наличие градации ударенных слогов, но, видимо, недооценивая эффективность смыслового анализа, Б. В. Томашевский указывает на то, что восприятие ударений является «субъективным» [21].

В данном высказывании Б. В. Томашевского сквозит недоверие к возможности проникнуть анализирующей мыслью в замысел поэта, нашедший адекватное ему решение. Конечно, незначительные градации уда-

ренных слогов могут восприниматься и определяться до некоторой степени индивидуально, но в основном таковая градация может, по нашему убеждению, быть установлена аналитическим путем, из данных смысла.

Что касается неударенных слогов, то их большая или меньшая продленность не имеет сколько-нибудь важного значения для поставленной нами проблемы: ударенный слог в практике произнесения стиха настолько длительней неударенного, что минимальные удлинения, свойственные неударенным, практически неприметны.

Некоторую продленность создают и сочетания согласных звуков, и с ней в известной мере приходится считаться. Однако в нашей работе этому явлению должно быть отведено самое скромное место. Дело в том, что растяжение согласных, особенно их групп, становится выразительным приемом лишь в речи, которая ведется не на музыкальной основе, т. е. в речи, где звук приглушен или вовсе сведен на нет в пользу шума. Это чаще всего встречается в речи характерно-бытовой, даже является определенным приемом у иных драматических актеров. Но при исполнении стиха, особенно лирического, как правило сонорном, растяжение согласных ограничивается естественным механизмом их произнесения.



ГЛАВА ВТОРАЯ

ТЕОРИЯ ВРЕМЕННЫХ КОМПЕНСАЦИЙ

В русском языке долгота, сливающаяся с ударением, не стала сама по себе основой просодической системы, из нее не выработалась счетная единица времени в стихе — мора. Для русского языка мы можем вывести лишь следующее положение: ударенный слог длиннее неударенного (/>◡).

Однако уже и этим в нашу стиховую систему неизбежно привносится момент метрический.

В дальнейшем изложении мы позволим себе условное допущение, что по-русски краткий (неударенный) слог также равен море, а долгий (ударенный) — двум морам, но будем памятовать, что за уравнением / = ◡◡ применительно к русской поэзии не кроется реальный факт языка или стиха и что это допущение принято нами только для удобства рассуждения.

Сделав эту оговорку, постараемся уяснить черты «стиха» в отношении занимающего нас вопроса о долготах и краткостях. Напомним, что «стих» есть конструктивная единица целого, воспринимаемая суммарно. Стих остается конструктивным звеном целого независимо от того, какие внутри его имеются отклонения от метрической нормы [1].

Рассматривая «стих» не отдельно, а в ряду других стихов, в целом произведении или в отрывке, мы легко сделаем одно простое наблюдение: что стихи, в отношении своей величины, находятся друг с другом в опре-

деленном взаимоотношении. Они могут быть больше или меньше один другого по числу слогов, могут быть и равны друг другу[2]. Как система равновеликости, так и система разновеликости отвечают определенным эстетическим требованиям.

Если мы возьмем всю европейскую поэзию в целом, то окажется, что громадный процент стихотворных произведений (поэм, лирики, драм) сочинен стихами равновеликими. Эстетическая значимость равновеликих стихов особенно бросается в глаза в таких произведениях, где они сочетаются со стихами разновеликими.

Наши стихологические исследования, поскольку касаются они строения стиха, носят неизбежно измерительный характер. Подобно тому, как всякое исследование архитектурной формы измерительно в пределах пространства, так исследование стиха, подобно музыке и танцу, измерительно в потоке времени.

В праве ли мы, рассуждая о тех или иных единицах стихотворной формы, игнорировать время, тот «временной субстрат», по выражению профессора Г. Конюса, который является ее основой, так же, как и формы музыкальной? [3]

Мысль о том, что в основе стихового построения и его исследования должна иметься в виду норма не только ритмического, но и временно́го, протяженного порядка, несколько раз, при чтении нашей стихологической литературы, привлекала наше внимание, но скорее не своей наличностью, а той неопределенностью, недоговоренностью, с какой бывала выражена. Собственно, об этой мысли можно было скорее догадаться.

Никто из стиховедов не говорил о временны́х измерительных единицах с той степенью четкости, с какой делали это теоретики музыки. Музыканты говорят недвусмысленно: «...музыкальное творение не может не быть временно́й величиной» [4]. Это высказывание для музыки самоочевидно.

Но разве произведение поэзии — стихи — могут не быть временно́й величиной? Почему, изучая архитектуру, мы постоянно пребываем в мире пространственных отношений, а изучая стихи, решаемся лишь намеками вызывать в сознании тот мир временно́й

протяженности, в которой осуществляет себя ритм, звук, вся форма стихов?

Если дело идет не о греко-римской метрике, мы вовсе как бы отводим в сторону «количество», чтобы все внимание направить на иные, привычные элементы стиха и стихотворной речи,— сами по себе, конечно, весьма ценные. Между тем — чтобы еще раз привлечь выражение профессора Конюса — «музыкальная хронография — то же в отношении временно́го протяжения, чем является топография в отношении видимой физической поверхности» [5].

Мы нередко, следуя за Гете, называем архитектуру «застывшей музыкой». Любопытно, что профессор Конюс в своей работе постоянно пользуется для уяснения явлений музыкальных аналогиями с архитектурой и даже иногда ее терминологией [6].

Для нас представляется особенно ценным в работе профессора Конюса его ясно выраженная установка на исследование музыкальной формы как явления временно́го порядка. При этой установке всякая «мерность», всякая тектоническая единица понимаются непременно и как временны́е величины [7].

Когда мы говорим о русском классическом стихе, мы справедливо понимаем и стопу, и стих, и строфу как формообразующие элементы, но, направляя внимание на силовую или слоговую стороны этих элементов, мы склонны недооценивать тот факт, что они являются вместе с тем в принципиальном смысле также и протяженностями.

Обратимся к тем намекам на изучение протяженности в стихах, какие нам пришлось встретить в стихологических трудах, по крайней мере русских.

Уже Н. И. Надеждин [8] вводит термин «метрический период», и нет сомнения, что к этому понятию им примышляется именно временно́й признак: во всяком случае он говорит, что при различном построении (неравносложности) метрические периоды достигают «равновесия» — «лишь бы только последовательным произношением их наполнялось равное время».

В другом месте той же статьи Надеждин говорит: «...всякое слово есть просодический период, подлежащий

всем трем родам количественного измерения, силлабическому, метрическому и тоническому».

В своем интересном экскурсе о силлабическом стихе Надеждин готов и этому стиху, когда-то сменившему в романизованных областях Европы стих метрический, приписать признаки, как он выражается, «метрической мелодии». Он утверждает, что «равномерность времени, наполняемого произношением, не есть вещь вовсе посторонняя для силлабической версификации»[9].

Хотя и ссылаясь на декламацию[10], Надеждин все же не перебрасывает достаточно устойчивого моста между стихом изображенным и стихом произнесенным, как бы не договаривает своей собственной мысли, не подчеркивает с достаточной последовательностью роль временно́го момента в русском стихосложении.

В 1881 г. Р. Вестфаль дал понять одним беглым замечанием, что фактически он не теряет из виду временно́го фактора, когда изучает русский стих. Он приводит стихи Алексея Толстого:

Почуяло сердце, что жизнь хороша,
Вы, волны, размыкали горе...

Указывая на убыль одного «повышения» в четных стихах, Вестфаль говорит, что «взамен этого ритм требует паузу в конце стиха, занимающую собою время четвертого повышения. При выразительном чтении каждый и бессознательно выдержит эту паузу»[11]. Чувство «времени» оказывается для Вестфаля до того само собою разумеющимся, что он не сомневается в бессознательном, т. е. по прямому требованию слуха, проявлении его у исполнителя.

Андрей Белый в книге «Символизм» говорит, что свобода в чередовании ударения выражается «в изменении темпа отдельных стоп: то allegro, то andante, по отношению к среднеритмическому единству»[12].

Поскольку Белый упоминает «средне-ритмическое единство» в связи с темпом, мы вправе считать, что он говорит здесь о стихе, как о некоторой временно́й протяженности.

Профессор Б. В. Томашевский обосновал в статье «Стих и ритм»[13] существование ритмической основы стихов одного метра в виде той метрической схемы, которая лишь редко звучит по всей полноте как таковая, но при всех отступлениях от нее продолжает быть для стихов данного ряда формообразующей нормой. Томашевский называет ее «проясненной и проявленной мерой их эквивалентности»[14]. В этом определении сказывается подход к стиху ученого, а не поэта: для ученого формообразующая схема проясняется и проявляется из наблюдения над фактами, т. е. стихами, а для поэта она является исходной точкой ритмического звучания создаваемого им произведения. К сожалению, профессор Томашевский умалчивает, в какой мере считается он, среди других формообразующих ритмических моментов стиха, с моментом временны́м.

Приведенные ссылки, вероятно, не исчерпывают высказываний русских стиховедов по занимающему нас вопросу[15]. Но, кажется, их нетрудно было бы исчерпать.

И тем не менее, разве нет того впечатления, что «метрический период» Надеждина, «средне-ритмическое единство» Белого, «мера эквивалентности» Томашевского — в окружении беглых высказываний этих авторов о времени и темпе — приобретают, как термины, свой временно́й предикат и, родственные, если не тождественные друг другу, перекликаются с теми тектоническими временны́ми понятиями, о которых говорит Конюс?

Однако ежели это и так, мы все же имеем лишь смутные намеки, только предваряющие развитую теорию вопроса.

История временны́х искусств показывает нам, что с самых зачатков пения, пляски, музыки — равновеликость во времени пленяла человеческий слух, как параллелизм содержания радовал примитивную мысль: отсюда возникла амебейность песенных построений, перешедшая потом из поэзии народной в поэзию литературную. Так, в греческой трагедии мы видим ее отражение в параллельном построении строф и антистроф и в стихомитиях.

Академик А. Н. Веселовский говорит — правда бегло, насколько это уместно в развитии иной темы — о ритмических параллелях в народной песне: «Содержательный параллелизм переходит в ритмический, преобладает музыкальный момент, при ослаблении внятных соотношений между деталями параллелей. Получается не чередование внутренне связанных образов, а ряд ритмических строк без содержательного соответствия» [16].

Вряд ли можно сомневаться, что Веселовский разумел ритмические параллели одной длины.

С первобытных форм и до нынешних дней равновеликость стихов остается эстетической основой стихосложения различных поэтических традиций, и нам следует лишь привести в ясность, в чем заключается эта равновеликость.

Античная просодия, построенная на долготах и краткостях, не оставляет сомнения в том, что принципиальная равновеликость стихов греческих и древнеримских есть равновеликость во времени: каждый стих единой схемы имеет одну и ту же идеальную длительность, равное число мор.

В нашем классическом стихе дело обстоит несколько сложнее. В самом деле, у нас нет нормирующей единицы времени — моры, а есть лишь тот факт, что ударенный слог длиннее неударенного. Но, как известно, русские классические стихи, в частности ямбы и хореи, которыми написано подавляющее большинство русских поэтических произведений, на деле не осуществляют точную метрическую схему, лежащую в их основании. Они пользуются постоянно пеоническими ходами (беру самый распространенный случай), т. е. нагрузка их ударенными слогами отступает от схемы в сторону убыли ударенных слогов. Между тем, произнося ряд стихов единообразно написанного произведения, мы познаем даже непосредственным восприятием, что оно писано стихом именно единообразным.

Это естественное восприятие оправдывается тем, что в основе тех или иных стихов лежит тот самый идеально нормирующий ритмический ряд, о котором говорит Томашевский (см. выше).

Так, четырехстопные ямбы (в дальнейшем будем обозначать их 4Я) с ходами ◡/◡/◡◡◡◡/, ◡/◡◡◡◡◡/ и ◡/◡/◡/, казалось бы, неравновелики по протяженности: ведь ударенные слоги настолько протяженнее неударенных, что относительная протяженность неударенных может вовсе не приниматься в расчет рядом с резко выраженными, в отношении количественном, ударенными слогами, а явно протяженные ударенные слоги наличествуют не в равном числе: в первом примере их три, во втором — два, в третьем — четыре. Однако в основе всех трех стихов лежит схема ◡|◡|◡|◡|, совпадающая с последним примером, которая утверждается в слухе воспринимающего, суммируя впечатления от разных стихов, ориентированных на эту схему, но от нее отклоняющихся.

Если схема при произнесении ряда стихов все время продолжает существовать в сознании, то не только как ритмический ряд, но и как определенный отрезок времени, потребный для произнесения нормирующей схемы в ее чистом виде.
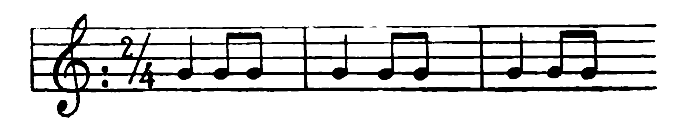
Наряду с недостаточностью ударенных слогов в стихе в значительно более редких случаях наблюдается и перегрузка стиха ударениями, как, например: / / ◡/◡/◡/ или ◡/◡ / / ◡/, при той же нормирующей схеме. В дальнейшем мы будем исследовать явления в стихе, зависящие от наиболее частого случая отклонения от нормирующей схемы, — убыли ударенных слогов.

В стремлении к идеальному равенству стихов одного ряда, слух наш, ориентируясь на нормирующую схему, следует лишь естественному требованию эстетического порядка. Благодаря идеальной равновеликости нормирующей схемы, каков бы ни был реализованный на ее основе стих, слух наш стремится достичь и в стихах, отступающих от нее, равновеликости по времени, по длительности произнесения (ср. «метрический период» Надеждина).

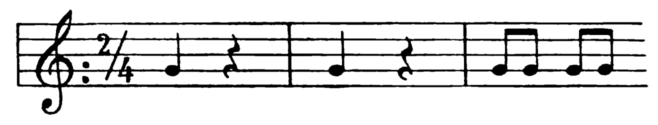
Здесь необходимо напомнить, что речь идет об *идеальном* равенстве, в *одинаковом темпе* произнесения.

Фактическая декламация едва ли выравнивает когда-либо стихи одного ряда, поскольку смысловые,

прежде всего эмоциональные оттенки повлекут за собой всяческие темповые различия. Во избежание неясности подчеркну, что изменения темпа произнесения стихов относятся к ускорению или замедлению звучания самой нормирующей схемы. Тут было бы бесполезно контролировать себя при помощи хронометра, который непременно покажет разновеликие (по времени, поскольку по темпу) стихи. Мы будем помнить что, учитываем не эту фактическую длительность в зыбких темпах, а длительность, отвлеченную от темпа, т. е. делаем ровно то же, что имеет место в музыке, где строки



или



будут принципиально равны друг другу.

Итак, отдельные стихи образуют форму поэтического целого своим чередованием. Стихи, ориентированные на одну и ту же нормирующую схему, идеально равновелики в отношении временно́й длительности. Эта равновеликость стихов во времени, столь очевидная при метрической системе стихосложения, проявляется и в системе нашего классического стиха.

Подходим к главному. Если наш слух при чередовании одинаковых стихов (скажем, 4Я) стремится и должен воспринимать их как ритмические единицы, равновеликие во времени, то что же происходит в реализованном в звучании, т. е. произнесенном стихе?

При произнесении стихов, во-первых, устанавливается единая идеальная протяженность всех стихов единого ряда. Во-вторых, на основе этой уравненности даются определенные темповые изменения, которые и следует воспринимать как отклонения от нормальной протяженности. В противном случае

темп оказался бы механическим выводом из формы самого стиха,— на деле же он является мощным средством выразительности именно постольку, поскольку нарушает в ту или иную сторону принятую за основу темповую норму.

Стихи одинаковые в отношении нормирующей их схемы отличаются друг от друга, как мы знаем, степенью своей нагрузки ударениями, следовательно и звучащим временем. Слух с этой неодинаковостью не мирится, он ее преодолевает.

При произнесении стихов с недостающим числом ударений возникает целый ряд явлений, которые в общем сводятся к *компенсации убыли времени.*

В самом факте компенсации нет ничего, что могло бы смутить нашу мысль,— компенсация имеет место и в физиологии, и в системе социальных отношений, она тот корректив, который в разнообразных областях жизни сопутствует отклонению от нормы. Некомпенсированное отклонение есть уже порок [17].

Тактовая музыка — в отношении времени — столь широко пользуется компенсациями, что корректив воспринимается чуть ли не как основной формообразующий элемент. В самом деле, счет в такте осуществляется не одними звучащими моментами. Когда в такте недостает обусловленных счетом звучащих моментов, то звуки, наличествующие в такте, растягиваются, либо часть такта (иной раз и весь такт) заполняется паузой, незвучащим временем. Этим восполняется в такте убыль звучащих моментов, она компенсируется растяжениями и паузами.

Близко к этому осуществляется заполнение времени и в античной метрике, в пределах стопы. Однако в этом случае стяжение, т. е. удвоение протяженности звуков (слогов), применяется последовательно и является просодическим приемом, пауза же в этой функции употребляется лишь как редкое исключение и, вероятно, в связи с музыкальным сопровождением [18].

Какие же могут мыслиться компенсации при произнесении русского классического стиха? Ответ несложен, поскольку нам отвечала уже музыка. Компенсациями могут служить: 1) растяжение и 2) пауза.

Растяжение может осуществляться как растяжение всех слов или части слов, или же как растяжение ударенных (и так уже долгих) слогов в стихе,— причем преимущественно, а иногда и исключительно главного ударенного, т. е. несущего главное смысловое ударение.

Пауза бывает большею частью перерывом известной длительности в звучании, отделяя часть фразы от другой или одно слово от другого. Иногда же паузы настолько малы по длительности, что, появляясь после каждого слова, превращаются в *расстановку* слов, даже мало заметную на слух.

В подавляющем большинстве случаев компенсирующая пауза находит себе место внутри стиха. В конце она менее ощутима, так как окончание стихотворной строки часто само по себе требует приостановки, и тогда компенсирующая пауза сливается с этой приостановкой, подсказываемой самим фактом окончания стиха. В крайне редких случаях компенсирующая пауза может оказаться и в начале стиха, т. е. тогда, когда стиховая норма уже зазвучала в слухе (см. ниже в разборе «Скупого рыцаря» первый стих монолога Барона), но ни одного слова еще произнесено не было.

Приступая к исследованию стихов, в данном случае пушкинских, с точки зрения теории временны́х компенсаций, мы считаем нужным оговориться, что такое исследование затруднено множеством недостаточно рельефных случаев. Самый факт компенсации может принимать различные формы. Так, замедление стиха в одной его части может произойти от ускорения его в другой, даже если в стихе и нет убыли времени. Растяжение ударенного слога может компенсироваться ускорением других неударенных. Мы уже упоминали, что разница в длительности неударенных, пусть ничтожная, а также группы согласных могут вносить свой корректив в произнесение стиха. Трудно, более того, невозможно предвидеть все варианты мыслимых временны́х компенсаций.

Трудность становится особенно велика тогда, когда эта сложная компенсационная игра соотносится с оттенками смысла, которые сами по себе тоже мо-

гут быть очень тонкими и допускающими различные толкования.

Таким образом, как уже было сказано выше, мы воспринимаем стих суммарно, целиком, и компенсации усматриваем в его пределах, а не в пределах стоп Этим уже сказано, что если для определенной метрической схемы определенные слоги являются законным местом ударений, то это не значит, что фактически ударенные слоги в стихе должны непременно, как ноты в нормальном музыкальном счете, прозвучать на точно выверенных местах. Понятие «законного места» относится только к схеме, практически же наблюдаются сдвиги сильных моментов с их законных мест, происходит своего рода синкопирование, и стих приобретает прихотливую ритмическую волну, которая своей относительной свободой подвинула исследователей отвернуться от старых «ямбов» и «хореев», хотя ее наличие ничем не опровергает их бытия. В зыбкости своей «каданс» находит опору в единственном постоянно устойчивом моменте стиха — в константе.

Добавим, что в стихе, как и в музыке, может еще применяться произвольная остановка, нарушающая течение музыкального или поэтического потока. В музыке она обозначается знаком fermata (итал. «остановка»). Будем применять это же обозначение и для стиха. Фермата уже не относится к компенсационным приемам, поскольку выводит нас из нормы времени, выводит сознательно, так, что слух и не требует никакой поправки



ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ВРЕМЕННЫ́Е КОМПЕНСАЦИИ В ПОЭЗИИ ПУШКИНА

Цель настоящей работы — констатировать наличие временных компенсаций в поэтических произведениях Пушкина.

Есть немало произведений поэзии, где преобладает *характерное*, бытовое, разговорное, и это требует особой манеры исполнения. Иногда преобладание рационального момента является решающим для избрания специфической исполнительской манеры. Эти манеры менее музыкальны и, следовательно, такие произведения менее пригодны для выявления временны́х моментов, в том числе и временны́х компенсаций. С другой стороны, существуют поэтические направления, выдвигающие на первый план именно музыкальную, звуковую сторону стихов, иногда в ущерб логической рельефности, — такие произведения, давая крен в сторону излишней напевности, также не дают подходящего материала для выявления временны́х компенсаций.

Поэзия Пушкина представляет гармоническое сочетание рационального, эмоционального и эвфонического моментов, без перевеса в ту или другую сторону. Поэзия Пушкина, за исключением нескольких характерно-бытовых или стилизованных вещей, требует и гармонической, достаточно сонорной декламации, где три упомянутые выше элемента уравновешены.

Утверждение о гармоническом равновесии стихов Пушкина носит пока характер априорной предпосыл-

ки, но предлагаемое исследование, исходящее из этой предпосылки, должно задним числом стать и ее доказательством.

Мы не сомневаемся, что выводы настоящего исследования окажутся приложимы далеко не ко всем поэтам,— вероятно даже, что к немногим. Совершенство стихов Пушкина должно обеспечить возможность принципиального теоретического вывода, относящегося к просодии русского классического стиха.

Мы имеем все основания предположить, что в гармонических произведениях поэта высшего дарования взаимосвязь содержания и формы должна быть органической и постоянной. Никакие формальные явления не могут возникать в ней без внутренних, смысловых оснований[1], думать иначе значило бы предположить в Пушкине формалистический произвол.

В уравновешенном (разум, чувство, звук) произведении поэзии такие выразительные средства, как растяжения и паузы, т. е. средства компенсации убыли времени, должны быть непременно чем-то вызваны со стороны *смысла*.

Это соображение вплотную подводит нас к той проблеме, которую мы себе поставили в данном исследовании, а именно к проблеме взаимоотношения у Пушкина *временны́х компенсаций с требованиями смысловой выразительности*.

Другими словами, проблема, нами поставленная, должна осветить — исходя из исследования ритма, или точнее временно́й формы, пушкинских стихов — взаимоотношение в них формы и содержания.

Мысль о связи ритма и смысла, с привлечением именно стихов Пушкина, была высказана Андреем Белым в его книге «Символизм». Но увлеченье и поспешность, с какими разработан автором громадный материал, неблагоприятно отразились на выводах его исследования.

На первый взгляд самый термин «ускорение», которым А. Белый определяет отступление от чистой меры (нормирующей схемы) в сторону уменьшения нормального числа ударений в стихе, показывает, что он как будто считался с признаком протяженности.

Мы, однако, исходим из той точки зрения, что компенсация стиха «облегченного» («ускоренного», по Белому), т. е. утратившего часть своих нормальных ударений, заключается в *восполнении* убыли времени, как уже сказано выше. Применим ли мы для восполнения расстановку, паузы или растяжения,— все равно это будет *замедление стиха*.

Чем явственнее ритмическое «ускорение» (принимая термин А. Белого), тем явственней, скажем мы, обнаружится и декламационное его «замедление».

По-видимому, сам А. Белый воспринимал на слух только то обстоятельство, что часть стиха, лишенная ударений, требует меньше усилий для произнесения и поэтому произносится скорей, чем нагруженная ударениями.

Но А. Белый не сделал из этого наблюдения правильного декламационного вывода. Наоборот, судя по его анализу лирических стихотворений Пушкина (ср. «разгон стиха»), А. Белый непосредственно поверил своему термину, решив, видимо, что «ускорение» в отвлеченном произнесении есть также ускорение и в декламационном исполнении.

Он не обратил внимания, что местное «ускорение» в стихе и есть прямой повод к *замедлению* всего стиха при помощи компенсационных приемов, в плане декламационном [2].

Отсюда — приводимые ниже странности в истолковании отдельных мест пушкинских стихотворений.

Связь ритма со смыслом существует в рассуждениях А. Белого без достаточно четкого определения соотношения их друг с другом; более того, А. Белый хочет заставить их вступить, как увидим ниже, в соотношения более чем спорные.

А. Белый исходит из следующего положения: он предполагает сосуществование для одного и того же стихотворного куска — скажем, для одного и того же стиха — *двух различных ритмов*, одного *отвлеченного*, другого *действительного* [3].

Ритм «отвлеченный» — это ритм, познаваемый через изучение метрической схемы стиха; ритм «действительный»— это ритм стиха *произнесенного*.

«Чтобы перейти к действительному ритму,— говорит А. Белый,— мы должны рассмотреть отношение отвлеченного ритма к знакам препинания, цезурам, паузам, количеству согласных, к внутренним рифмам, к симметрии слов по слогам и по звуковому сходству» [4].

Другими словами, А. Белый в первом случае говорит о ритме, изучаемом глазами, во втором о ритме, воспринимаемом слухом; в первом — о ритме, отвлеченном от слова, во втором — о ритме, осуществленном в слове, т. е. несущем на своей волне те или иные смысловые данности.

Изучение отвлеченного ритма может обогатить наше знание лишь весьма общими, хотя и безусловно ценными выводами; таков известный вывод А. Белого о том, что эмоциональный подъем совпадает у лучших наших поэтов с наибольшими нарушениями метрической схемы.

С другой стороны, разумеется, что стих начинает жить своей подлинной жизнью лишь тогда, когда он *произнесен*, и произнесен не механически, а выразительно, с учетом смыслового содержания.

Когда А. Белый пытается установить некую связь между ритмом и смыслом, ход его мысли становится неубедительным; он устанавливает следующие соотношения между «содержанием и ритмом», привлекая, как пример, стихотворение Пушкина «Не пой, красавица, при мне»: «Всякий раз, как воспоминание предшествует вызываемому образу, душевный порыв сопровождается ритмическим порывом; образ действительности („Не пой, красавица, ... песен Грузии... жестокие напевы“), как и образ воображения („Другая жизнь и берег дальный... черты далекой, бедной девы“) сопровождаются более или менее спокойным темпом; переход же от действительности к воображению сопровождается ритмическим порывом „напоминают... и предо мной... воображаю... и при луне“); ритмический центр стихотворения — *в душевном движении*, а не в образах этого движения: образы спокойны, тихи; чувства же, сопровождающие образы, бурны; *так у Пушкина всегда* (курсив мой.— *С. Ш.*): наиболее быстрые ритмические движения стиха чаще всего сопрово-

ждают безо́бразные движения души, нежели движение самих образов» [5].

Если бы не утверждение: «Так у Пушкина всегда», можно бы и не придавать приведенному высказыванию особого значения. Но обобщение заставляет на нем остановиться.

Попытаемся уяснить себе, как А. Белый произносит разбираемые стихи. Обратимся к паузам. А. Белый полагает, что так называемые «ускорения» сопровождаются малыми паузами, которые «имеют целью восстановить нарушенное равновесие в метре» [6].

Мысль эта родственна точке зрения и Вестфаля и Надеждина с его «метрическим периодом», и отчасти той теории компенсации, которая только что была нами изложена и которую должны подтвердить примерами дальнейшие страницы исследования. Однако эта мысль не находит у А. Белого надлежащего развития.

Кроме того, А. Белый становится на мало понятную для нас позицию; он считает, видимо, что паузы, связанные с ускорениями, должны быть связаны с ними и *топографически*: оказывается, что малые паузы, долженствующие «восстановить нарушенное равновесие в метре», стоят «перед ускорениями, в середине ускорений и после них». Отсюда выводится странный декламационный прием: в стихотворной строке сочетаются два темпа; переход осуществляется на паузе, топографически связанной с «ускорением».

Указывая, что знаки препинания, стоящие перед началом ускорения, усиливают паузу, А. Белый говорит: ...«после паузы — быстрый разгон стиха» [7]. И дальше: «В строке: „Но ты поешь — и предо мной“ — сосредоточены оба темпа: „Но ты поешь“ — здесь изображается видимость; в этом месте стих следует спокойному течению ямба; и вот перерыв; действие переносится в душу поэта (Sic! — *С. Ш.*); перед этим пауза (тире) — и далее „и предо мной...“ Стих становится быстрым, пеаническим — „воображаю“. Кроме того, каждая строфа имеет тенденцию открываться спокойным образом; в третьих же строках ритмический порыв воображения („напоминают“, „при луне“, „и‿предо‿мной“, „напоминают“); четвертые строки дают

аполлоническое видение образа воображения: ритмический порыв успокаивается: „Другую жизнь и берег дальный", „Черты далекой, бедной девы"; и опять „Другую жизнь и берег дальный" [8].

Таким образом, произнесение этих стихов, по А. Белому, принимает порывистый и прерывистый характер, беспокойную, нервическую выразительность.

С точки зрения законов реалистической декламации, приведенные суждения А. Белого едва ли приемлемы. Может быть, иной раз внутри стиха и происходит такой перелом, который вызывает «быстрый разгон стиха», но возводить это в общее правило никак нельзя. Самое главное, что упускает из виду А. Белый, это то обстоятельство, что выразительное выявление какой-нибудь эмоции вовсе не обязательно падает на слова, именно эту эмоцию обозначающие. Возьмем те же строки:

Но ты поешь — и предо мной
Его я вновь воображаю.

По А. Белому «разгон стиха» приходится на слова «и предо мной». Однако неужели лирический порыв воображения *начался* именно со слов «и предо мной»? Приходится предположить двустепенность: сначала — *слушание*, потом *воображение*. Для нас не представляет сомнения, что слова «Но ты поешь» *уже насыщены* той эмоцией, которую А. Белый хочет видеть только в словах «и предо мной»: слушание и вызываемые им эмоции начались уже с первого стиха.

Неожиданность, порывистость возникновения эмоции едва ли соответствуют здоровому психическому процессу.

Декламация была бы элементарным искусством, если бы она следовала тем простым рецептам, каким, видимо, верил А. Белый. «Ускорение», понимаемое как таковое, искажает смысловую функцию паузы [9] и, как мы увидим ниже, и не соответствует своему собственному значению в практике произнесения стиха.

Мысль о разных «темпах» образов воображения и душевных порывов представляется нам неверной и, на наш взгляд, является лишь следствием индивидуаль-

ной декламационной манеры А. Белого и некоторых его современников [10].

При исследовании пушкинских произведений по указанному выше методу существен самый выбор материала.

Во-первых — наилучшим материалом служат стихи, требующие *медленного* произнесения, при котором особенности строения временно́й формы выступают с большей четкостью.

Наконец, показательны и наиболее облегченные стихи как максимально уклоняющиеся от нормы и требующие поэтому наиболее явственных компенсаций.

Соответственно этому мы пользовались следующим пушкинским материалом:

1) лирические стихотворения, из которых выбраны пьесы закоченные, требующие и законченного декламационного исполнения,— писанные четырехстопным ямбом;

2) пеонические стихи (строки) в лирике Пушкина, писанной ямбом;

3) драматические стихи, т. е. пятистопные ямбы («Скупой рыцарь», сцены из «Бориса Годунова»).

Поэмы Пушкина представляются нам менее подходящим материалом исследования. Этот раздел поэтических произведений Пушкина не столь органически связан с декламацией, хотя они фактически исполняются чтецами не реже, чем его лирика или драмы. Поэтому поэмы, за исключением отрывка из «Египетских ночей», по сути своей декламационного, не подвергались нами самостоятельному исследованию, а привлекались лишь попутно, например «Цыганы».

Мы далеки от мысли, что исследованный нами материал является сколько-нибудь исчерпывающим. Как уже было сказано, нами вовсе не подвергались анализу ни хорей, ни трехсложники. Но a priori можно утверждать, что хореи едва ли отличны в этом отношении от ямбов. К тому же хореев у Пушкина мало, они составляют гораздо меньшую группу по сравнению с ямбами. Что касается трехсложников, то они в зависимости от более естественного распределения по ним многосложных слов вообще менее склонны

к облегчениям и, следовательно, менее подвержены компенсациям. Характерно, что трехсложные метры, с их устойчивым однообразием во времени, Пушкиным лишь редко применялись в лирике. Возвращаемся к той мысли, что в Пушкине более чем в каком-либо другом русском поэте, налицо *уравновешенность* различных элементов. Нам всегда казалось, что поэзия Пушкина должна произноситься в стиле *реалистическом*. Реалистическая декламация не должна опускаться до бытового, натуралистического прозаизма, но и не должна впадать в патетику романтизма или в чрезмерную певучесть, в какую бы то ни было манерность. Это не относится, конечно, к произведениям, требующим особых стилей декламации («Сказка о попе», «Песни западных славян» и др.).

Горациева «золотая середина» не в опошленном, мещанском ее понимании, но в утверждении ее как начала здоровья и естественности — господствует в творчестве Пушкина.

В ходе нашего исследования мы будем в принципе бережно относиться к каждому имеющемуся икту, но будем учитывать и возможность их ослабления, если это диктуется требованиями реалистической выразительности.

Нет никакой возможности в каждом конкретном примере пытаться определять различную силу и долготу иктов,— поэтому примем как типический случай сосуществование в стихе иктов различной силы и будем при изложении отмечать лишь более рельефные случаи.



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ЛИРИЧЕСКИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

Начнем анализ произведений Пушкина в отношении временны́х компенсаций с нескольких примеров из лирики.

Анчар

1 В пустыне чахлой и скупой,
2 На почве, зноем раскаленной,
3 Анчар, как грозный часовой,
4 Стоит — один во всей вселенной.

5 Природа жаждущих степей
6 Его в день гнева породила,
7 И зелень мертвую ветвей
8 И корни ядом напоила.

9 Яд каплет сквозь его кору,
10 К полудню растопясь от зною,
11 И застывает ввечеру
12 Густой прозрачною смолою.

13 К нему и птица не летит
14 И тигр нейдет: лишь вихорь черный
15 На древо смерти набежит —
16 И мчится прочь ужо тлетворный.

17 И если туча оросит,
18 Блуждая, лист его дремучий,

С его ветвей уж ядовит
Стекает дождь в песок горючий.

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом
И тот послушно в путь потек
И к утру возвратился с ядом.

Принес он смертную смолу
Да ветвь с увядшими листами,
И пот по бледному челу
Струился хладными ручьями;

Принес — и ослабел и лег
Под сводом шалаша на лыки
И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки.

А царь* тем ядом напитал
Свои послушливые стрелы,
И с ними гибель разослал
К соседам в чуждые пределы.

(1828)

Эмфазис «Анчара» обусловливается прежде всего повышенностью тона, свойственной произведениям высокой поэзии, и значительностью темы. Стихотворение носит лиро-эпический характер, — таково же и стихотворение «Пророк». Рациональный и повествовательный элементы определяют для подобных произведений необходимость, главным образом логического подчеркиванья при их исполнении. Логическое подчеркивание, как мы увидим и на примере «Анчара», прежде всего широко пользуется паузами. Подходящим для него приемом является и расстановка слов. Можно с успехом пользоваться также общим растяжением, замедлением стиха. Но эмоционально окрашенное растяжение ударенных слогов как средство временнóй компенсации отодвигается на второй план.

---

* «Царь» вместо «князь» — по Справочному тому сочинений А. С. Пушкина в шестнадцати томах (М., Изд-во АН СССР, 1938—1959 гг., стр. 25).

При произнесении таких стихотворений, как «Анчар» или «Пророк», исполнитель может еще подчеркивать смысл краткими, но сильными иктами, характерными для строгой, настойчивой речи,— отсюда особая чеканность произнесения, которая не нарушает, однако, временнóй нормы чистого ямбического стиха. Хочется думать, что в декламационной манере Пушкина, в известной мере распевной, должна была быть соответствующая градация в зависимости от более лирического или более эпического характера стихов.

Стихотворение написано строфически, четырехстопным ямбом. Всего в стихотворении — 9 куплетов (36 стихов).

1 В пустыне чахлой и скупой,
2 На почве, зноем раскаленной,
3 Анчар, как грозный часовой,
4 Стоит — один во всей вселенной.

Нормой стиха для данного произведения является четырехстопный ямб (4Я), осуществленный в стихе 4-м

Следовательно, временнàя форма его не требует компенсаций. Однако, обращает на себя внимание то обстоятельство, что между словами «стоит» и «один» имеется знак пунктуации, по Академическому изданию — тире. Не думаю, чтобы в данном случае тире могло вызвать сколько-нибудь длительную паузу. Оно указывает лишь на определенную группировку слов, т. е. предостерегает от соединения в тесное сочетание слов «стоит» и «один». Указанное автором при помощи тире разделение ослабляет акцент на слове «один». Слово «стоит» тоже не допускает выразительного на себе акцента, поскольку он дал бы неправомерно подчеркнутое значение глаголу, который в данном случае не выходит за пределы значения «находится». Единственное, что можно предположить, это незначительную приостановку на тире, которая в свою очередь компенсационно вызовет, тоже незначительное, ускорение в произнесении группы «один во всей вселенной».

Критерии субъективного вкуса, даже индивидуальной трактовки, всегда необщеубедительны. Мне, однако, представляется, что именно ровное, или почти ров-

ное, произнесение 4-го стиха обеспечивает ту строгую объективность, которая так уместна для подобного эпически-спокойного приступа. В самом деле, если скажем, подчеркнуть слово «один» растяжением второго слога за счет ударения в слове «стоит» и то же сделать во второй части стиха — растянуть «вселенной» за счет «всей», или же сделать в середине стиха паузу с теми же ослаблениями ударений на словах «стоит» и «всей», то мы привнесем тем самым в стих элемент некоторой оценки одиночества анчара, и эта оценка поведет нас к утверждению, либо «величия» анчара, его «могущества» (этому противоречит образ «часового»), либо «скорби» (тогда могло бы возникнуть чувство жалости к анчару).

Предлагаемое мною решение,— как мне представляется, наиболее убедительное для поэта — окажется наименее привлекательным для актера. Актеры привыкли почитать высшей ценностью своего, да и всякого, искусства именно эмоциональную окрашенность. Некоторые актеры, как например, делал В. И. Качалов, охотно пропускают текст и сквозь оценочный фильтр, преимущественно этического порядка. Поэтому выбрать наиболее объективный, наименее, с точки зрения эстрады, «выразительный» вариант исполнения для актера непривычно и неприятно.

Стихи 1-й, 2-й и 3-й имеют единообразную схему: ◡ / ◡ / ◡◡◡ / (◡), т. е. являются стихами, облегченными на 3-й стопе. Они, с нашей точки зрения, требуют некоторого временнóго «восполнения». Чем же оправданы здесь восполнения с точки зрения содержания? В выяснении подобных моментов исследователь меньше всего должен быть назойливым. Он отнюдь не должен тиранически навязывать какое-либо единственное решение, исключающее всякое иное. Ведь важно не то, какое именно «восполнение» должно быть избрано, а то, что оно может быть избрано не только без натяжки для смыслового содержания, но в полном согласии с ним, в естественной от него зависимости.

Мы уже знаем, что существуют два основных компенсационных приема: пауза и растяжение.

В стихе 1-м—1) замедление может быть обусловлено тем, что это первый стих, приступ ко всему произведению; 2) пауза перед словом «и» может быть вызвана двумя причинами: а) мало приемлемым и не по-пушкински звучащим сочетанием «чахлой и»; б) в связи с этим она оправдывается, может быть, и тем, что эпитеты «чахлой» и «скупой» — разного порядка; первый относится к пустыне прямо, второй придает ей человеческую черту; в) пауза может в этом месте подчеркнуть образность даже независимо от двупланности эпитетов, г) наконец, пауза может явиться и перед словом «чахлой», отвечая на вопрос: какой пустыне? В первых трех случаях, или в их комбинации,— ибо одно из трех первых решений не исключает двух других,— стих в произнесении примет вид:

В пустыне чахлой \/ и скупой.....*

а в четвертом

В пустыне \/ чахлой и скупой.....

Я бы лично держался первого варианта, так как второй 1) не снимает звукосочетаний «ой-и» и 2) отличается чрезмерной, «школьной» логичностью,—кстати Пушкин, имея в виду такое произнесение стиха 1-го, вероятно поставил бы две запятые, а не одну:

В пустыне, чахлой и скупой.....

Растяжение в приступе как таковом тоже имеет свое основание. Приемлемо сочетание малой паузы перед «и» и растяжения. Во всяком случае у исполнителя скорее избыточность выбора для обоснования компенсации убылого времени в стихе 1-м.

Ударение на словах «чахлой» и «скупой» несколько сильней, чем на слове «пустыне», вследствие инверсии.

Стих 2-й. Думается, что применение «грамматической» паузы на запятой было бы приемом, слишком обнажающим простейшую логику фразы, поэтому я

---

* В тех случаях, когда в конце отдельно приводимого стиха стоит знак запятой, точки с запятой или двоеточие, вместо них ставим многоточие (пять точек).

предпочел бы растяжение всех ударенных слогов, обусловленное характером образности; некоторого растяжения требует и сдвоенное «н» в слове «раскаленной» [1].

Просто разрешается стих 3-й; «грамматическая» пауза убедительно подчеркивает первое упоминание об «анчаре».

Анчар, \/ как грозный часовой.....

Таким образом весь куплет произнесется так:

1 В пустыне чахлой \/ и скупой,
2 На почве, зноем раскаленной,
3 Анчар, \/ как грозный часовой,
4 Стоит — один во всей вселенной.

Легко понять, что чем более мы растягиваем ударенные слоги, тем меньше оставляем места для пауз, и наоборот. Это зависит уже от стиля декламации,— более напевного или более сказового — и ничуть не ослабляет, как уж было сказано, значения вообще компенсаций как приема произнесения стиха.

Когда какое-нибудь исполнительское решение подсказывается само собой, мы не будет подвергать обсуждению возможные иные решения; думаю, что подобное лукавое мудрствование способно лишь внести неясность в простую работу мысли.

5 Природа жаждущих степей
6 Его в день гнева породила,
7 И зелень мертвую ветвей
8 И корни ядом напоила.

Все четыре стиха продолжают излюбленную схему 4Я — с П4 во второй части стиха. Только 6-й имеет спондей на второй стопе. Это обстоятельство приравнивает его количественно к норме, отсюда вывод, что этот стих должен произноситься ровно, без задержек (замедлений) или пауз. Однако можно представить себе, что слово «гнева», если придать ему эмоциональную окрашенность, способно принять сильный интонационный икт со значительным растяжением на нем. Эта перегрузка естественно компенсируется некоторой (неполной) проклитичностью слова «день». Думается,

что эта формула произнесения и окажется наиболее удовлетворяющей требованиям смысла, поскольку неестественно не подчеркнуть интонационно «гнев»:

Его́ в де́нь гне̇ва породи́ла.....

Замедление в стихе 5-м диктуется самым составом согласных звуков (невозможность в нормальном темпе произнести слово «жаждущих»); кроме того, интонационно подчеркивается и образ степи «жаждущей»:

Природа жаждущих степей.....

В стихе 7-м представляется уместным произнесение с расстановкой:

И зелень \/ мертвую \/ ветвей.....

что внушительно подает образ мертвенности анчара. Однако ничто не мешает избрать и простое растяжение, равномерно распределенное на три ударных слога. Растяжению, кроме того, способствует нелегко произносимое сочетание согласных «ртв».

Стих 8-й реализуется в произнесении совсем просто и, по-видимому, единственно: пауза помещается перед словом «ядом», что, естественно, выделяет это столь значительное и в первый раз появляющееся понятие. Если бы мы не сделали этой паузы, необходимой по смыслу, мы, кроме того, получили бы словосочетание «корниядом», что в пушкинской поэтике едва ли мыслимо:

И корни \/ ядом напоила.....

9 Яд каплет сквозь его кору,
10 К полудню растопясь от зною,
11 И застывает ввечеру
12 Густой прозрачною смолою.

Стих 9-й довольно сложен в отношении произнесения. Спондей на первой стопе проходит без замедления: слово «яд» было только что заявлено в стихе 8-м, и выделять его излишне: на нем сохраняется лишь его нормальное ударение.

Слово «сквозь» и слово «его» оба несут неполноценное ударение, причем «сквозь» еще меньше, чем «его».

Формула произнесения (приблизительная!) приобретает такой вид:

Яд ка́плет сквѐзь его̀ кору́ .....

или по условному счету мор: $2+2+1+1^1/_2+1+1^1/_2+1+2=12$

В стихе 10-м самым образом «растопления» подсказывается растяжение (равномерное) по всему стиху.

Замечу, что, насколько приходилось наблюдать, растяжение, равномерно распределенное, чаще соответствует характеристике образа (или лирическому подъему), расстановка — внушительности изложения, а пауза — логическому подчеркиванию или подъему драматическому.

Пример подобного растяжения, зависящего от образного содержания, дает стих 11-й; его формула: ◡◡◡ / ◡◡◡ /, крайне облегченная, встречается в разбираемом стихотворении еще лишь в стихах 21-м и 32-м. Никаких пауз (даже конечной паузы) предложить невозможно. Современный поэт, привыкший к паузным формам и к нередкому преобладанию песенного, напевного момента в поэзии, мог бы прочесть:

И застывает ∨ ввечеру.....

Требование слуха было бы удовлетворено, но подобная условная напевность, столь нам знакомая у символистов и у представителей более поздних поэтических направлений, противоречит поэтике Пушкина с ее равновесием умственного, эмоционального и образного содержания. Поэтому мне представляется единственно возможным произнести этот стих медленно, так:

И̅ зӑсты̅вӑёт ввӗчӗру́.....

Стих 12-й прост для разрешения: пауза естественно намечается перед словом «прозрачною»:

Густой ∨ прозрачною смолою.....

Применение растяжений без паузы повело бы к большей чувственности в описании, излишней в данном месте,

так как она перевела бы внимание на самые свойства смолы, что не нужно.

13 К нему и птица не летит
14 И тигр нейдет: лишь вихорь черный
15 На древо смерти набежит
16 И мчится прочь уже тлетворный.

В стихе 13-м, в согласии с данным там образом, не требуется ни растяжения, ни пауз внутри стиха. Между тем ямб его окажется не компенсированным. Мне представляется, что здесь мы имеем случай возможного применения паузы «конечной», т. е.

К нему и птица не летит \/ .....

Приостановка в конце стиха и так имеет место, поскольку ее подсказывает синтаксическая структура. Конечная пауза явилась бы удлинением этой естественной паузы.

Эта пауза в конце стиха хорошо сочетается с формулой стиха последующего.

Стих 14-й представляет собой чистый ямб. Однако смысловое содержание требует остановки после «нейдет». Какая бы то ни была пауза уже перегрузила бы ямб. Возможно, что здесь мы имеем случай «произвольной остановки», соответствующей фермате в музыке, при выразительном переломе в ходе мысли:

И тигр нейдет: лишь вихорь черный.....

Возможно, однако, что ускоренное произношение слов «лишь вихорь черный» оказалось бы достаточным для временнóй компенсации в этом стихе.

В стихе 15-м, где недостает одной моры, можно предположить растяжение в зависимости от образа «древа смерти». Строфа разрешается простым 4Я, без замедлений или пауз:

И мчится прочь уже тлетворный.....

Так формулируется этот стих в объективной подаче. Но если мы дадим на слове «уже» длительность всего на $1^1/_2$ моры (по неполноценности ударения), то можем

получить паузу перед словом «уже», что логически и в отношении «оценки» подчеркнет «тлетворность» вихря, прикоснувшегося к анчару:

И мчится прочь \/ уже тлетворный.....

Мне представляется, что эта формула, которая должна больше полюбиться актеру, на самом деле хуже. Подчеркиванье здесь излишне, а если оно в известной дозе желательно, то достаточно дать его усилением голоса через весь стих. Объективность этого стиха должна, как мне кажется, соответствовать аналогичной черте стихов 4-го и 20-го, так же, как и 16-го, приходящихся на конец строфы.

17 И если туча оросит,
18 Блуждая, лист его дремучий,
19 С его ветвей уж ядовит
20 Стекает дождь в песок горючий.

Образ «тучи» (не несущейся, а «блуждающей») и приступ к новому звену перечисления в начале новой строфы достаточно оправдывают компенсацию в виде растяжения (особенно на «туча» и «оросит»).

Стих 18-й. Неполноценность ударения на слове «его» вызывает компенсацию в виде очень краткой паузы после слова «блуждая». Это, пожалуй, необходимо, кроме всего прочего, чтобы не получилось ложного впечатления прямого дополнения: «блуждая лист».

Стих 10-й может быть восполнен растяжением, падающим главным образом на «ветвей» и «ядовит», которое может зависеть от подготовляемого образа «стекает дождь».

Пушкин не сказал «сбегает» и этим как бы подчеркнул, что дождь стал густым, растворив смолу анчара. Здесь, конечно, не фактическое толкование явления, хотя, как известно, Пушкин следовал точно имевшимся тогда описаниям «древа ада», а подчинение каждого отдельного образа — образу основному. Можно «ядовитость» дождя подчеркнуть и конечной паузой, за счет растяжений. Она тем более естественна, что произнесение стихов 19-го и 20-го без паузы

или даже с паузой минимальной дало бы неудобопроизносимое звукосочетание «ядовит стекает».

Наконец, логика подсказывает возможность паузы перед словом «уж». Лучше всего, по-видимому, реализуется в произнесении стих при комбинированном применении, в соответствующих дозах, всех указанных компенсационных приемов:

С его̂ ветвѐй \/ уж ядови́т.....

При этом слово «его» становится почти проклитикой.

О стихе 20-м было уже сказано, что он — чистый ямб и произносится так, чтобы выявилось одно его фактическое содержание.

21 Но человека человек
22 Послал к анчару властным взглядом,
23 И тот послушно в путь потек
24 И к утру возвратился с ядом.

После стиха 20-го наступает перелом стихотворения (интересно отметить, что этот перелом осуществляется после стиха чистого 4Я!). Вторая часть произведения открывается стихом, содержание которого по существу предваряет идейное развитие всей вещи:

Но человека человек.....

Ее формула: ◡◡◡/◡◡◡/.

Ввиду того, что в этой фразе мы должны подчеркнуть прежде всего именно мысль, весьма естественно подсказывается пауза перед словом «человек», и при этом пауза большая,— что соответствует важности места по смыслу и крайне облегченной его схеме:

Но человека \/ человек.....

Любопытно отметить, что в «Анчаре» имеется три стиха со схемой ◡◡◡/◡◡◡/ — 11-й, данный, 21-й, и 31-й.

В первом из них восполнение достигается, как мы видели, растяжением, во втором — паузой. Но стих 11-й полон содержания образного, а стих 21-й — логического. Эта большая пауза 21-го стиха один из са-

мых ярких примеров слитности содержания и формы в стихах Пушкина. После выразительного, восполненного паузой стиха 21-го идет объективный, хотя и полный глубокого социального значения факт:

Послал к анчару властным взглядом.....

Мы уже отмечали (стр. 6), что иногда подчеркнутость логического смысла может и не вызвать растяжения ударенных слогов, которое предполагает несколько певучую манеру произнесения. Чистый ямб стиха 22-го как бы предостерегает исполнителя от растяжений, могущих придать стиху с логической доминантой неправомерно эмоциональную повышенность. Она часто встречается у актеров и справедливо навлекает на них упрек в «ложном пафосе». Стих 22-й требует произнесения строгого, без «слезы», на которую так падки актеры,— и такое его исполнение подсказывается нам его ритмическим строем. Каждый ударенный слог будет достаточно значительным, чтобы до слушателя дошло все содержание стиха с его «властным взглядом» угнетателя, а краткость ударений обеспечит ему надлежащую скупость в соответствии с фактичностью содержания. Это еще раз ведет нас к положению, что временны́е компенсации наиболее выразительны в стихах лирических, т. е. таких, где налицо бо́льшая эмфатичность.

То же самое и в стихе 23-м: снова объективный факт и чистый 4Я:

И тот послушно в путь потек.....

Атонирование слова «тот» в пользу подчеркивания слова «послушно» увело бы нас от столь уместной здесь скупой строгости в сторону драматизации, способной в данном месте лишь снизить значительность образа и факта.

Стих 24-й имеет 11 мор и необычную схему с П2 в первой половине: ◡ / ◡◡◡ / ◡ / ◡. Приступ с П2 по себе уже вызывает задержку в произнесении. Кроме того, это заключительный стих куплета после двух чистых ямбов; в нем дается важный по содержанию факт.

Все это вместе взятое достаточно для того, чтобы восполнение этого стиха было оправдано. Произнесение его может быть:

И к ўтру возвратйлся с я̆дом.....

или:

И к утру \/ возвратился с ядом.....

Я предпочел бы более эмфатический первый вариант; во втором неуместно выделяется понятие «утра», а слово «яд», в данном случае поставленное в конец стиха, оказывается ослабленным в своем значении.

Принес он смертную смолу
Да ветвь с увядшими листами,
И пот по бледному челу
Струился хладными ручьями.

Весь куплет разрешен в часто встречающейся схеме ◡ | ◡ | ◡◡◡ |. Эта строфа особенно богата содержанием образным. Очевидно, самым правильным декламационным решением будет растяжение на всех стихах куплета. В стихе 26-м замедленность естественно получается еще от преодоления трудного звукосочетания «ветвь с».

Принес — и ослабел и лег
Под сводом шалаша на лыки,
И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки.

Стих 29-й зачинается с П2. Восполнение достигается двумя паузами—перед первым и перед вторым «и».:

В стихе 30-м естественна пауза перед словами «на лыки». Не говоря уже о том, что так яснее доходит обстановка действия, но кроме того мы избегаем невразумительного звукосочетания «шалашана».

Стих 31-й представляет значительный интерес. В нем говорится о смерти раба, то есть о событии, которое, казалось бы, должно быть центральным. Между тем его схема — чистый 4Я — указывает нам, что автор не слышал здесь временны́х компенсаций. Противоречие, однако, кажущееся.

Мы знаем из искусства выразительного чтения и сценической речи, что никогда не следует интонационно нагружать те части (обычно концы) фраз, которые слушателем или собеседником (партнером) поняты уже из предыдущего, разумеются для него сами собой. В данном случае слушатель (или читатель) не может предположить иного конца для раба, прикоснувшегося к «анчару». Поэтому подчеркивать слово «умер» излишне,— смерть раба уже несомненна для слушателя, всякое же ее подчеркивание подаст ее как событие особое, может быть, даже неожиданное, способное вызвать изумление. Самая простота, естественность, неизбежность развязки заставляет произносить данный стих строго, чеканно, но с фактической объективностью. Подчеркиванье смерти раба грозит исполнителю ложным пафосом, безвкусным и недодуманным нажимом на то, что уже заранее осознано. Более того: представляется уместным произнести слова «и умер бедный раб» даже с небольшим ускорением, и зато сделать, тоже небольшую, паузу перед словами «у ног»:

И умер бедный раб \/ у ног.....

Стих 32-й — третий стих вещи со схемой ◡◡◡ / ◡◡◡ /

Чем оправдана в этом стихе компенсация? В стихе 11-м была образность, в 21-м — особая подчеркнутость мысли, а что же здесь? Об образе не приходится говорить Социальное противопоставление заявляет больше прав [2], но и то особенно подчеркивать «непобедимость» царя не представляется нужным, царственная власть сама по себе уже достаточно противопоставляется бесправному состоянию раба. Мне думается, что в произнесении данный стих должен быть восполнен растяжением. Основание к этому я вижу в том, что на этом стихе, собственно говоря, заканчивается вся вещь. Последний куплет должен пониматься как некий эпилог, как добавка. При таком понимании построения «Анчара» большое замедление на стихе 32-м всецело оправдано естественным — и обычным — замедлением на конце ответственного по содержанию и величавого по поступи произведения или периода.

А царь тем ядом напитал
Свои послушливые стрелы,
И с ними гибель разослал
К соседам в чуждые пределы.

Мы снова встречаем, как и в куплете седьмом, четыре единообразных по схеме стиха с излюбленным П4 в конце. Хотя конец вещи прозвучал на стихе 32-м, эпилогический куплет не перестает быть все же заключительным. Несколько замедленное произнесение его — как бы отражение (или продолжение) той медленности, которой торжественно завершилась основная масса стихотворения. В последнем стихе, 36-м, можно еще сделать небольшую паузу перед «в», а слова «в чуждые пределы» произнести совсем облегченно, поскольку оно лишь дополняет понятие «соседы».

Исследование соотношения ритмических ходов и смысловой выразительности особенно удобно вести на лирических произведениях с ровной поступью, таких, где переходы темпа не слишком вмешиваются в дело и не усложняют ритмические явления.

К таким стихотворениям принадлежат у Пушкина стансы «Брожу ли я вдоль улиц шумных».

* * *

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам.

Я говорю: промчатся годы,
И сколько здесь ни видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды —
И чей-нибудь уж близок час.

Гляжу ль на дуб уединенный,
Я мыслю: патриарх лесов
Переживет мой век забвенный,
Как пережил он век отцов.

Младенца ль милого ласкаю,
Уже я думаю: прости!
Тебе я место уступаю:
Мне время тлеть, тебе цвести.

17 День каждый, каждую годину
18 Привык я думой провождать,
19 Грядущей смерти годовщину
20 Меж их стараясь угадать.

21 И где мне смерть пошлет судьбина?
22 В бою ли, в странствии, в волнах?
23 Или соседняя долина
24 Мой примет охладелый прах?

25 И хоть бесчувственному телу
26 Равно повсюду истлевать,
27 Но ближе к милому пределу
28 Мне всё б хотелось почивать.

29 И пусть у гробового входа
30 Младая будет жизнь играть,
31 И равнодушная природа
32 Красою вечною сиять.

(1829)

Общий лирически-раздумчивый характер не меняется в этой вещи с начала до конца. Стихотворение написано целиком четырехстопным ямбом и построено, как и полагается стансам,— четверостишиями.

Как приходится наблюдать, Пушкин нередко начинает четырехстопное стихотворение или поэму с чистой формулы ямба, как бы заявляя ритмическую основу, на которую в дальнейшем должен опираться слух («Мой дядя самых честных правил», «Пора, пора! Рога трубят» и др.). Принадлежит ли к этому разряду стихотворение «Брожу ли я...»?

На этот вопрос трудно ответить, так как нет достаточно убедительных мотивов для произнесения его первого стиха как чистый 4Я. Однако мне все же представляется, что при естественном, не предвзятом произнесении мы делаем некоторое ударение на слове «я» и получаем 4Я в чистой его схеме. На чем это можно основать?

1) Тема о своем «я» — господствующая во всей вещи. 2) «Я»— глухо, недоговоренно,— но все же противопоставляется «шумным улицам», «многолюд-

ному храму», «безумным юношам». 3) Без ударения на «я» получается неприемлемое звукосочетание «брожулия». 4) Наконец, в случаях, когда личное местоимение стоит после глагола и отделено от него частицей «ли»,мы обычно ставим на местоимение акцент (недаром пушкинское же «слыхали ль вы» напрашивается на каламбурное «слыхали львы»).

Эти основания кажутся мне достаточными, чтобы произнести:

Брожу́ ли я́ вдоль у́лиц шу́мных.....

Раздумчивость, доминанта мысли в этом стихотворении сказывается в отношении ритмики следующими чертами:

1) в нем сравнительно большое число чистых 4Я: на 32 стиха — 7.

2) Четыре раза мы имеем случай облегченных стихов, где логическая пауза подсказана поэтом со всей ясностью:

5 Я говорю: \/ промчатся годы.....
. . . .
10 Я мыслю: \/ патриарх лесов.....
. . . .
14 Уже я думаю: \/ прости.....
. . . .
22 В бою ли, \/ в странствии, \/ в волнах?

К этой группе без натяжки может быть добавлен и стих 4-й:

Я предаюсь \/ моим мечтам.....

3) В тех случаях, когда стих содержит П4 (один), он приходится в большом числе случаев на втором полустишии: таких стихов — 14. Сравнительно с этим число П4 на первом полустишии весьма незначительно: их — четыре.

П4 на первом полустишии, характерные для стихотворений «Для берегов» или «Заклинание» (см. ниже), таким образом, не характеризуют данного стихотворения.

4) Зато здесь налицо — и не в одном случае — ход, которого вовсе нет в указанных двух вещах, это — П2 (разумеется, на первом полустишии). П2 здесь — целых четыре.

5) Стихи чистого 4Я распределяются так: лишь один стих может произноситься ровно — 21-й:

И где мне смерть пошлет судьбина?

Это естественно, ибо в этом месте автор не проявляет ни чувствительности, ни нервозности, ни пафоса.

Один стих имеет слабо выраженную тенденцию к П4, ослабленную еще спондеем на первой стопе — стих 16-й.

Мне время тлеть, тебе цвести.....

Зато целых пять ямбических стихов (из общего числа семь) обнаруживают тенденцию перейти в П2 в первой части стиха:

1 Брожу ли я́ вдоль улиц шумных...

. . . .

6 И сколько здесь ни видно нас,....

. . . .

7 Мы все сойдем под вечны своды.....

. . . .

8 И чей-нибудь уж близок час.....

, ...

30 Младая будет жизнь играть.....

Рассмотрим теперь чисто П4 стихи; их два: стихи 25-й и 31-й. Стих 25-й приходится на переломе стихотворения, где поэт от размышлений переходит к пожеланию. Уже одним положением зачинателя второй части этот стих понуждает к более медленному произнесению; компенсация осуществляется растяжением, ибо, как легко видеть, никакой паузы в этом стихе сделать без затяжки невозможно. Замедление поддерживается еще звуковым составом слова «бесчувственному». Стих 31-й, носитель такого богатого содержания, требует, во всяком случае, замедления, но пауза в нем недопустима. Налицо снова растяжение по всему стиху.

Интересно, что оба рассмотренных стиха — а на них держится одинаково с ними настроенная вторая часть произведения — исполнены совсем иного эмоционального содержания, чем стихи первой части стихотворения. Там было размышление скорее пессимистического

тона, здесь, после перелома, стихотворение вступает в просветленность, в покой, оно начинает звучать примиренно, безмятежно, оно из области разума переходит в область чувства,— и вот появляется полный П4,— самый, может быть, эмоциональный из ходов русской просодии.

В стихах, состоявших из 2Я + П4, ямбическая часть иногда тоже склонна перерождаться в П2,— но это лишь в трех случаях из тринадцати. Таковы:

15 Тебе́ я ме́сто уступа́ю .....

. . . .

27 Но бли́же к ми́лому преде́лу.....
28 Мне всё б хоте́лось почива́ть...

Мы видели — не рассматривая каждого стиха в отдельности,— как обоснованы паузы, как естественно оправданы замедления всех тех стихов, где у Пушкина имеются или, тем более, господствуют пеонические ходы. С другой стороны, чистые ямбы, наиболее ровные в своем произнесении, выражают разумную, размышляющую стихию этого стихотворения.

Из ямбических стихов заслуживает особой отметы стих 30-й. Дурной вкус легко мог бы повести этот стих на большой эмоциональный подъем, поддержанный самим образом («младая жизнь» и «играть»). Исполнители слишком часто забывают, что сам образ ничего еще не значит, что важна только его функция. Пушкин явственно указывает ритмом стиха, что не следует нам придавать этому стиху ненужную ноту восхищения, ложную игривость. Этот взгляд на «младую жизнь» уже из просветленного покоя, где веет смерть. Чем проще будет произнесен этот стих, тем ближе будем мы к тональности вещи.

В стихе 29-м после слова «пусть» потребна пауза — перед итогом, перед последним пожеланием.

Заключительный куплет представляется мне в произнесении таким:

И пу́сть V у гробово́го вхо́да
Млада́я бу́дет жи́знь игра́ть,
И равноду́шная приро́да
Красо́ю ве́чною сия́ть.

* * *

Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край чужой;
В час незабвенный, в час печальный
Я долго плакал пред тобой.
Мои хладеющие руки
Тебя старались удержать;
Томленья страшного разлуки
Мой стон молил не прерывать.

Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала;
Из края мрачного изгнанья
Ты в край иной меня звала.
Ты говорила: «В день свиданья
Под небом вечно голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим».

Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где тень олив легла на воды,
Заснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой —
А с ними поцелуй свиданья.....
Но жду его; он за тобой... *

(1830)

Стихотворение «Для берегов отчизны дальной» весьма отличается своим общим тоном от «Анчара» и «Стансов». Оно всецело эмоционально. Разлука, рас-

---

* Не входя в рассуждение о том, какой текст правильнее, позволю себе привести в качестве варианта и тот текст последней строфы, который был принят в прежних изданиях и который поэтически, по моему мнению, совершеннее:

Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где под скалами дремлют воды,
Заснула ты последним сном.

staванье, взыванье, печаль, томленье, даль, предчувствие — все это вводит нас в сферу эмоций. Естественно, что лучшей формой компенсации по всему этому стихотворению будет растяжение, а не пауза, которая более связана с логикой, а если и характеризует эмоциональный подъем, то признаком прерывистости. В данной вещи прерывистость неуместна — это одно из самых плавных произведений русской лирики.

Все стихотворение ритмически охарактеризовано П4. Иногда он появляется в чистом виде, иногда ямбическое двустопие принимает пеонический характер благодаря интонационно более сильному ударению на 4-м слоге, чем на слоге 2-м.

На 24 стиха произведения мы имеем 16 чистых ходов П4. Чистых 4Я — 5, причем стих 12-й явно склоняется к П4:

Ты в край иной меня звала. . . . .

В стихе 15-м пеоническую тенденцию обнаруживает первое двустопие:

В тенѝ олѝв. . . . .

То же самое и для стиха 17-го:

Но та́м, увы́. . . . .

Стих 20-й сомнителен. Общая пеоническая тенденция стихотворения как будто заставляет нас ставить ударение и на слове «ты», но думается, что от этого формального искушения лучше воздержаться.

Наконец, стих 21-й явно пеоничен, поскольку слова «твоя», «твои» почти не несут ударения.

Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой, —
Исчез и поцелуй свиданья,
Но жду его — он за тобой.

Таким образом, чистого равномерно произносимого ямба, — нормы, в этом стихотворении нет. Почти вся вещь целиком отходит от нормы в сторону облегченных

пеонических ходов, почти вся целиком требует временны́х компенсаций. Мы уже видели, что пауза не подходящий прием компенсации для данной вещи,— остается растяжение. Если принять во внимание, что это стихотворение вообще исполнено печали, то его норма прозвучит в медленном темпе. Временны́е компенсации создадут еще большую медленность, что даст всему стихотворению тот самый печально-медлительный «рыдающий» ход, который был так чутко уловлен Бородиным в его музыкальной интерпретации этой вещи Я не буду утомлять читателя разбором каждого стиха в отдельности, как это было сделано по отношению к «Анчару». Остановимся лишь на стихах, особо привлекающих внимание.

Стих 3-й в первом двустопии представляет собой хориямб, но нагрузка полным ударением слова «час», согласно общему закону выразительности, придала бы ему его прямое значение [3],— между тем «час» — понятие условное. Понятия «незабвенности» и «печали» решительно подавляют понятие «час». С нашей точки зрения, слово «час», особенно в первом случае, не должно нести полного ударения. Его экономия может быть соблюдена в пользу минимальной паузы на запятой. Интересно, что Бородин понял двустопие «в час незабвенный» как П4, ничем не отличающийся от стиха 1-го.

Стих 5-й может быть разрешен не только простым замедлением», но и паузой в конце стиха,— однако едва ли есть надобность прибегать к этому изыску.

В стихе 12-м слово «край» почти атонируется: оно только что прозвучало в стихе 11-м, и акцент на нем выделил бы его чрезмерно,— между тем как понятие «край» употреблено здесь так же условно, как «час» в стихе 3-м.

Подобная же условность и в употреблении слова «день» в стихе 13-м. Это обстоятельство обращает второе двухстопие данного стиха в подобие П4. Почти тот же случай имеем мы и в стихе 15-м со словом «тени» — и с тем же результатом.

Стих 17-й более всех остальных приближается к ямбической норме,— если бы не глубоко эмоциональное «увы», видимо, требующее растяжения.

Последние пять стихов вещи нарушают излюбленные ритмические ходы. От этого конец стихотворения приобретает большую эмоционально-драматическую силу: стих 20-й дает необычную форму П2, при атонировании слова «ты», с характерной для этого хода задержкой.

В стихе 22-м сильная интонация на слове «исчезли», отчего, не превращаясь в П2, стих получает все же нагрузку на самое начало и тоже некоторую задержку. Стих 23-й дает замечательный П2 в начале (ср. его правильную интерпретацию Бородиным); нельзя не жалеть, что в ряде последних изданий стихов Пушкина[4] принят вариант непривычный и поэтически не убеждающий.

Последний стих, 24-й, тоже переносит центр тяжести на начало — слово «жду»; перед словом «он» имеет место длительная остановка — фермата; наконец, второе двустопие может быть трактовано и как хориямб (при сильной интонации слова «он»). Так этот стих и был понят Бородиным.

Может возникнуть вопрос: что же, в этом стихотворении, которое все склонно прозвучать пеонами,— продолжает ли ямб служить ритмической основой или, наоборот, такой основой служит уже самый П4, а ямб является лишь отклонением от этой основы?

Ответ должен быть в пользу ямба. В самом деле, П4 появляется по всей вещи, но в разных местах: то в первом, то во втором полустишии.

Таким образом, ударения падают на те же «геометрические места», как и при любом варианте 4Я. Особенно характерно в этом смысле окончание стихотворения:

Но ждў его̆́, — о̆̇н за тобо̆й.

Думается, что именно то обстоятельство, что в основе стихотворения слух ориентирован на 4Я, делает его постоянные пеонические отступления столь действенными. Именно этим отходом от нормы в определенную сторону и достигается тот «рыдающий» ритм, которым так неподражаемо выражена печаль разлуки.

Аналогичные ритмические ходы дает и другое, столь же эмоциональное стихотворение —«Заклинание»:

1 О, если правда, что в ночи,
2 Когда покоятся живые,
3 И с неба лунные лучи
4 Скользят на камни гробовые,
5 О, если правда, что тогда
6 Пустеют тихие могилы,—
7 Я тень зову, я жду Леилы:
8 Ко мне, мой друг, сюда, сюда!

9 Явись, возлюбленная тень,
10 Как ты была перед разлукой,
11 Бледна, хладна, как зимний день,
12 Искажена последней мукой.
13 Приди, как дальная звезда,
14 Как легкий звук иль дуновенье,
15 Иль как ужасное виденье,
16 Мне все равно, сюда! сюда!..

17 Зову тебя не для того,
18 Чтоб укорять людей, чья злоба
19 Убила друга моего,
20 Иль чтоб изведать тайны гроба,
21 Не для того, что иногда
22 Сомненьем мучусь... но тоскуя
23 Хочу сказать, что все люблю я,
24 Что все я твой: сюда, сюда!

(1830)

На 24 стиха—21 П4: процент тоже очень высокий. Кроме того, 10 полустиший имеют выраженную тенденцию к П4. Применение сильного ударения на первой стопе, так же как и в стихотворении «Для берегов...», служит для переломных моментов и оказывается очень действенным: так, в стихе 7-м, 8-м, 14-м. Преобладание пеонических ходов определяет для исполнителя ту же напевную медлительность. Она всецело соответствует таинственности содержания. Если в стихотворении «Для берегов...» было «рыдание», то здесь — «предельная взволнованность». Длинный периодический приступ разрешается

самим заклинанием. Никаких значительных логических паузировок первые шесть стихов не требуют. Наоборот, если мы, например, сделаем ощутительную паузу в стихе 1-м и 5-м на запятой, то придадим эмоциональному стихотворению черту чуждой ему рассудочности.

Самое заклинание — стихи 7-й и 8-й — допускают — имея в виду их ямбическую форму — два весьма различных исполнительских разрешения.

1) В стихе 7-м ставится фермата на запятой, перед словами «я жду» и фермата же в 8-м стихе перед словами «сюда, сюда». Это разрешение придает обоим стихам максимальную драматическую выразительность (вспомним, что в исполнении стиха фермата — постоянный спутник и друг драматической формы).

2) Ямб произносится без пауз и без фермат. В стихе 7-м сильнейшие ударения (интонационно) находятся в опоясывающем положении:

Я тё̆нь зову́, я ждў Лейлы. . . .

В стихе 8-м сильнейшие ударения чередуются с слабейшими.

Ко мнё̆, мой дру́г, сюдӑ, сюда́!

Более сильное ударение на первом «сюда» мне представляется верным. Заклинание скорее звучит безнадежно, как тщетный призыв. Поэтому согласно наблюдению теоретика выразительного слова С. М. Волконского второе «сюда» должно быть слабей первого [5].

В стихе 8-м возможно также применение еще ферматы, которое должно придать этому стиху особую эмоциональную прерывистость, соответствующую общему тону заклинания:

Ко мне, мой друг, . сюда, V сюда!

Могут возразить, что знак восклицательный поставлен Пушкиным после второго «сюда» и что это как будто противоречит только что сказанному. Думается, однако, что более сильное или менее сильное конечное «сюда» все равно остается восклицанием, требующим соответствующего знака. Усиление на втором «сюда»

придаст всему стихотворению волевую окраску. Вопрос сводится к тому, насколько говорящий верит в силу своего заклинанья.

Нам представляется, что страстное желание вновь увидеть умершую любимую изначально сочетается с безнадежностью такого желания. В этом понимании нас поддерживает приступ стихотворения: в нем чувствуется именно неверие в возможность появления «возлюбленной тени».

При той и другой трактовке ферматы остаются на своих местах. Рисунок всех трех заканчивающих строфы призывов («сюда, сюда!») повторяется, хотя и с разной пунктуацией.

Стих 21-й самый облегченный во всей вещи:

Не для того́, что иногда́.....

Между тем он как таковой лишен какого-либо фактического или образного содержания, также и какой бы то ни было «мысли». Откуда же оправдывается его замедленность, его, стало быть, декламационная значительность, которая так очевидно подсказана его чисто пеоническим ходом?

Тут приходится обратиться к одному общему закону выразительности: далеко не всегда мысль выражается теми именно словами, которые несут, казалось бы, самое ее содержание. Содержание живет и выявляет себя значительно ранее, чем логически довыражается. То «сомнение», о котором поминает поэт, наполняет собою уже весь 21-й стих. Оно уже исполнительски прозвучало в стихе 21-м настолько четко (при выразительном исполнении), что мысль уже понятна, понятна из одной только интонации. Если бы мы произнесли стих 21-й без подчеркнутой выразительности, то пришлось бы сильно выделить слово «сомненьем» в следующем стихе. Тогда мы рисковали бы воспринять «сомнение», как что-то неожиданное, и если не совсем внезапное, то во всяком случае еще не наполняющее предыдущего стиха и, следовательно, как что-то эмоционально не столь значительное. Вот это-то захватывающее душу «сомненье» и заставляет максимально растянуто произносить стих 21-й.

Впрочем, здесь можно прибегнуть и к длительной паузе после слов «Не для того». Говорящий как бы не решается высказать главное, т. е. сомнение в верности любимой. Его нерешительность, его трепет перед ужасной мыслью, вызывающей в нем порыв обращенной в прошлое ревности, естественно подсказывает возможность паузы. Я лично склонен считать этот стих образцом стиховой выразительности.

В стихах 23-м и 24-м слово «всё» несет второстепенное интонационное ударение, что определяет пеоническую тенденцию полутора стихов.

Любопытно еще отметить стихи 17—18-й.

В стихе 18-м в последних изданиях — существенное исправление: он читается теперь так:

Чтоб укорять людей, чья злоба.....

Ранее это место печаталось иначе:

Чтоб укорять того, чья злоба.....

Валерий Брюсов в своем издании 1920 г. прямо называет данное чтение «ошибкой» Анненкова. Предоставляя текстологам решение вопроса о правильности принятого ныне изменения в стихе 18-м, не можем не заметить, что с точки зрения эвфонической вариант издания Анненкова много совершенней, хотя в данном месте имеется как будто неудачно звучащее в двух стихах подряд повторение слова «того». Нам же кажется слово «людей» настолько неуместным в поэтической ткани разбираемого стихотворения, что мы позволим себе проанализировать стихи 17—18-й в варианте Анненкова.

Неладность их построения (с путающим повторением слова «того»), должна, казалось бы, требовать вящей логической четкости с паузами, как ближайшими средствами ее выражения. Между тем в этом стихотворении, обращенном внутрь себя, решительно лирическом, всецело субъективном, нет и тени «разъяснения» чего-либо кому-либо.

Остается неясным, ни кто Леила (характерна условность имени!), ни кто «он», каким-то образом ее убивший (действительно или морально?),— и нечего

пытаться эту неясность распутать: в уравнении слишком много неизвестных.

Поэтому приемы выразительности логической здесь неприменимы, они были бы в противоречии с общим эмоциональным характером всего произведения.

Пусть в этих стихах звучит больше скорбь, чем данные судебного разбирательства. Стихи 18—19-й мне представляются в исполнении такими:

Чтоб укорять ∨ тŏгŏ, чьй злоба
Убила друга моего.....

Такое решение, с сильнейшим акцентом на слове «укорять», снимает и кажущуюся синтаксическую неясность данных стихов.

Вторая строфа продолжает тенденцию, наметившуюся в первой. Не думаю, чтобы слово «явись» (стих 9-й) должно было бы особо сильно выделяться: оно подчинено дальнейшему, т. е. тем разным обликам, в которых может явиться вызываемая покойница.

Стих 11-й единственный чистый 4Я стихотворения. Едва ли в разбираемой вещи можно предположить ровный эпический ход, как в стихе «Стоит один во всей вселенной». С другой стороны, не следует ставить на равное положение конкретные определения «бледна», «хладна» и образ-сравнение «как зимний день».

Это сравнение принадлежит к таким, которые носят общий, усиляющий характер, но не вызывают конкретного образа. В самом деле, сколько-нибудь выраженное подчеркивание слов «зимний день» вызвало бы у нас конкретное представление о зимнем дне, что в данном случае «условного» сравнения было бы неуместным.

Вернее всего, что этот стих требует такого произнесения:

Бледна, ∨ хладна ∨ как зимний день.....

Слово «приди» стиха 13-го имеет ту же функцию, как и «явись» стиха 9-го.

Стих 15-й — вполне облегченный. Его трагическая выразительность, вершина эмоционального содержания, естественно, вызывает большое замедление.

Поэт

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.
Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы;
Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

(1827)

Для пьесы характерен полупеонический ход: чаще — 2 Я + П 4 (9 на 20 стихов), реже — П4+2 Я (два стиха). Чистых ямбов — четыре, чистых пеонов — четыре. Полупеонический ход заставляет и ямбы склоняться в известной мере к полупеоническому звучанью: так, стих 5-й:

Молчи́т его́ свята́я ли́ра. . . . .

Слово «его» почти (или даже совсем) атонируется. В меньшей мере, но также склонны к атонированию слова «быть может» в стихе 8-м:

Быть может, всех ничтожней он. . . . .

И все же данные стихи остаются ямбами. Тезис первой части пьесы:

В заботах суетного света
Он малодушно погружен....

выражен (в стихе 4-м) при помощи П4. В нем, однако, не может быть выразительной нагрузки на слове «погружен», — мы уже отмечали, что интонация превращает условное выражение в прямое. Под сильным акцентом (или при сильном растяжении на одном этом слове) непременно возникает представление о каком-то физическом погружении. Поэтому предпочтительней дать растяжение на слове «малодушно», сохраняя конечно логический акцент на «погружен».

Следующие четыре стиха определяют состояние поэта в его не «вдохновенные», серые часы жизни. Эти стихи, кроме 7-го, характеризуются чистыми ямбами, из которых стих 6-й даже не уклоняется к полупеоническому ходу. Невозможно не отметить совпадения чистых ямбов с описанием не лирического, опустошенного, «трезвого» состояния поэта, которого еще не потребовал Аполлон к священной жертве. Обилие ямбов дает ключ к исполнению данного места: оно должно — как можно заключить из его ритмического строя — произносится ровно, сухо, и лишь стих 7-й допускает некоторую донагрузку (компенсация П4 + 2 Я), чем должно выделиться слово «ничтожных». Логический акцент приходится на косвенное дополнение, а определение подвергается растяжению. Однако, слова «детей» и «мира» в некоторой степени также должны растягиваться, — чтобы растяжение на слове «ничтожных» не выпирало грубо, оставшись вовсе одиноким. Впрочем «детей» должно, с своей стороны, сохранить скромное положение «условного» слова.

С самого приступа вторая часть вводит нас в иную поэтическую атмосферу: четыре стиха, с опоясывающей рифмой и чистым пеоном, опоясывающими полупеоны, — заключает тезис второй части:

9 Но лишь божественный глагол.
10 До слуха чуткого коснется.
11 Душа поэта встрепенется,
12 Как пробудившийся орел.

Следующий стих (13-й) допускает как будто два толкованья, причем пищущий эти строки не закрывает глаза на то, что подобные стихи, в отношении их тол-

кования и раскрытия временно́го хода, могут подвергнуться наибольшему сомнению; здесь можно не без основания усмотреть известный произвол — но где свободны мы от упрека в произволе, если орудием доказательства служит «толкование», т. е. то или иное «понимание»?

Итак, стих 13-й можно принимать за полупеон, атонируя слово «он». Тогда стих потребует компенсации и растяжения слов, особенно «у» в слове «тоскует»; возникает впечатление томленья, именно «тоски», причем это томленье — через отношение действующего лица, т. е. «поэта», — отразится и на растяжении слов «забавах мира».

Иначе можно «он» не атонировать, и стих станет ямбическим. Я не думаю, что здесь ямб являлся бы выразителем трезвости или рассудочности, как это имело место в первой части пьесы. Но если ударять каждое слово с настойчивой требовательностью, получится впечатление тоже томленья, но томления нетерпеливого, почти поспешного, подготовляющего к бегству. Этот второй рисунок кажется мне предпочтительней.

Следующие затем полупеоны весьма естественно компенсируются растяжением в связи с их отрицательным оборотом. Далее, в соответствии с образным содержанием, растягиваются слова «дикий», «суровый», «звуков», «смятенья», «берега пустынных волн», — чтобы в конце концов найти разрешение в таком романтическом, таком запоминающемся стихе-пеоне, как:

20 В широкошумные дубровы...

Кстати, у декламатора может возникнуть мысль иначе толковать стих 8-й. Этот стих мыслимо принимать и за полупеон: ◡ / ◡◡◡ / ◡ / — при атонировании (с некоторой натяжкой) слова «всех». Тогда логический акцент на слове «он», естественно, усилится (на «быть может» едва ли можно сделать сильное растяжение), и слово «ничтожней» окажется настолько выделенным, что будет звучать сильней, нежели эпитет «ничтожный» в предыдущем стихе. Думаю, однако, что подобный ход стиха выбивался бы из общей временно́й структуры всего стихотворения.

Когда мы допускаем два равноправных решения одного и того же места, мы опасливо спрашиваем себя: а как же читал этот стих — иначе говоря, как «понимал» его сам Пушкин? Тень поэта не явится разрешить наши сомнения, и нашей самой большой удачей было бы верно *угадать* это решение, т. е. проникнуть в самую глубину авторского понимания.

Пророк

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился,—
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился.
Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он.
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он,—
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.
И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный, и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.
И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул
И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.
Как труп в пустыне я лежал,
И бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

(1826)

Как и многие пьесы Пушкина, стихотворение «Пророк» открывается 2 Я + П4. Данный ход остается характеризующим для всей вещи (на 30 стихов всей пьесы — 15). Содержание стихотворения подсказывает монументальный, медленный и ровный характер декламации его. Некоторое однообразие полупеонов объясняется строгой торжественностью целого. Следует отметить, во-первых, что почти все действия, происходящие в данном произведении, даны в ровном ритме 4Я, что, с нашей точки зрения, определяет их ровное, строгое произнесение. Таковы стихи:

6 Моих зениц коснулся он.....
. . . .
9 Моих ушей коснулся он.....
. . . .
15 И он к устам моим приник,
16 И вырвал грешный мой язык.....
. . . .
21 И он мне грудь рассек мечом.....
. . . .
26 И бога глас ко мне воззвал.....

Величественность, поэтому особая медленность произнесения данного стихотворения заставляет нас считать в приведенных стихах местоимения «он» и «мой» ударенными.

Нельзя достаточно оценить всю степень важности подобного явления для исполнителя данных стихов. У исполнителя — а исполнители не все отличаются хорошим вкусом!— легко может возникнуть желание все эти действия «подать» с сугубой красочностью, особенно вырыванье языка или рассеченье груди мечом: Пушкин самим ходом стихов предупреждает нас против подобного исполнительского решения и подсказывает возвышенный, библейски-суровый рисунок исполнения. Надо сделать ту оговорку, что в самих перечисленных ямбах ударения-долготы не будут совершенно одинаковы: такие слова, как «моих», «моим», «мой», «он» в данном тексте, не будучи полностью атонированы, несут все же значительно более слабые ударения. Иной исполнитель может настаивать, что указанные слова атонируют-

ся. Тогда стихи 6, 9, 15, 16, 21-й окажутся полупеонами. Ровная ритмичность сменится более динамичным, более взволнованным рисунком. Действия, описываемые в этих стихах, приобретут более образный характер, рядом с этим выдвинутся слова «зениц», «ушей», «устам», «вырвал», «язык», «грудь».

Нельзя не согласиться, что такая концепция и вытекающая из нее декламация также имеют за собой много положительного. Что же из этого следует? Мы имеем два различных решения, кажущихся равноправными. Должны ли мы такие слова, как «моим» и т. п., атонировать (в данном контексте) или нет? Ответ неопределенен. Другими словами, мы присутствуем при том — иногда тягостном — колебании, какое испытывает исполнитель (он же исследователь!), утверждая для себя то или иное творческое решение. Хорошо будет и так, и так,— но будет по-разному. Самая емкость литературных произведений сплошь да рядом ставит нас в подобное недоуменное положение, и уже дело внутренней убедительности, верно или неверно решен вопрос. Для нас же, для проблемы настоящей работы, это не играет роли. Нам лишь важно показать, что ход стиха и смысл его — величины взаимосвязанные, обусловливающие друг друга. При второй концепции интонируемые понятия «зеницы», «уши» и т. д. примечательно подготовляются пиррихическим ходом на первой стопе.

Если стихи 6, 9, 15, 16, 21-й могут нами — даже без натяжки — приниматься и за 4Я и за полупеоны, то другие ямбы этой пьесы сомненья в своей ямбичности уже не вызывают. Стих 13-й:

11 И внял я неба содроганье,
12 И горний ангелов полет,
13 *И гад морских подводный ход*,*
14 И дольней лозы прозябанье.

Ямб меньше выделяет интонации, чем полупеон. Самая образность стиха 13-го не такова, чтобы в данном контексте следовало ее выставлять на показ.

* Здесь и ниже курсив наш. Курсив Пушкина оговаривается.

«Морские гады» помещены достаточно на свое место, чтобы не перерасти из своей условности (обобщенности) в осьминогов, полипов или в иную конкретизированную фауну. С другой стороны, образ «хода» этих «гадов» как нельзя лучше выражен именно ровным движением ямба. В результате, по прослушаньи этих четырех стихов у слушателя больше останутся запечатленными в памяти образы содрогающегося неба, летящих ангелов и тихо произрастающей лозы, нежели образ «морских гадов».

Строго и просто — в декламации ровно — звучит стих 26-й:

26 И бога глас ко мне воззвал.....

и так же просто и строго звучат слова:

27 Восстань, пророк, и виждь, и внемли.....

Ямб подсказывает, что после слова «пророк» делать паузы не следует,— она могла бы легко увлечь исполнителя,— что стих должен сохранить библейский, торжественный характер.

Тот же библейский характер носит и заключительный ямбический стих:

30 Глаголом жги сердца людей.

Здесь уместно еще раз повторить, что смысловое оправдание временных компенсаций может основываться на различных моментах. Иногда самый стих с его непосредственным содержанием требует временной компенсации, иногда же смысловые данные стиха настолько подготовлены предыдущим текстом, что компенсации требует стих подготовляющий, как мы это наблюдали в стихе 21-м «Заклинания»:

Не для того, что иногда.....

Исполнитель должен знать, что у выразительности есть средства, позволяющие слушателю *угадывать* мысль ранее, чем она фактически выражена. В этом отношении наиболее веское возражение может вызвать последний стих. Он насыщен глубоким содержанием: велением свыше пророк посылается на службу

человечеству. Как уже было указано в предисловии, мы далеки от мысли считать растяжения и паузы единственными средствами выразительности при исполнении стихов. В данном случае, в последнем стихе «Пророка», перед нами строка чистого ямба, причем предшествующий стих не подготовляет в должной степени понимание этого заключительного стиха. Естественно, что исполнитель подчеркнет каждый ударенный слог этой строки. О чем же говорит нам, в плане нами выдвинутой проблемы, примененный поэтом чистый ямб? Пушкин данной структурой стиха указывает нам, что самое величие образа, сама значительность призыва не допускает лирически-эмоциональных или драматически ярких приемов декламации. Они, при всей своей красочности, вернее, именно благодаря ей, неминуемо снизят величественность целого. Усиление акцентов в пределах медленно звучащей нормы придаст достаточно убедительности этому ответственнейшему стиху и избавит конец стихотворения от «театральности».

Наконец, вслушиваемся в 4П данного произведения. Первый из них, в стихе 3-м, обусловлен образом, его возвышенностью, и тем значением, какое божий посланец имеет во всей теме стихотворения:

3 *И шестикрылый серафим*
4 На перепутье мне явился.

Кроме того, этим стихом выражается и состояние будущего пророка, потрясенного небесным явлением.

Следующий П4 — стих 8-й:

7 Отверзлись вещие зеницы,
8 *Как у испуганной орлицы.*

Здесь для пеонического замедления основание — в образности. Кроме того, значение имеет и сдвоенное «н». Этот стих близко перекликается с уже рассмотренным стихом 12-м из «Поэта».

11 Душа поэта встрепенется,
12 *Как пробудившийся орел.*

Третий случай П4 относится на долю логического подчеркивания смысла. Он приходится на стих 17-й.

16 И вырвал грешный мой язык,
17 *И празднословный, и лукавый...*

В этом стихе естественно применить растяжение на обоих ударениях, а также паузу на запятой; длительность паузы будет в зависимости от длительности растяжений.

Приведем еще несколько примеров.

Сатирическая нота вызывает сама по себе большею частию компенсацию пеонов. С другой стороны, и отрицательный оборот нередко ведет к тому же самому. Выразительным образцом того и другого является пьеса «Калмычке».

Калмычке

1 Прощай, любезная калмычка!
2 Чуть-чуть, назло моих затей,
3 Меня похвальная привычка
4 Не увлекла среди степей
5 Вслед за кибиткою твоей.
6 Твои глаза, конечно, узки,
7 И плосок нос, и лоб широк,
8 Ты не лепечешь по-французски,
9 Ты шелком не сжимаешь ног;
10 По-английски пред самоваром
11 Узором хлеба не крошишь,
12 Не восхищаешься Сен-Маром,
13 Слегка Шекспира не ценишь,
14 Не погружаешься в мечтанье,
15 Когда нет мысли в голове,
16 Не распеваешь: Ma dov'è,
17 Галоп не прыгаешь в собранье...
18 Что нужды? — Ровно полчаса,
19 Пока коней мне запрягали,
20 Мне ум и сердце занимали
21 Твой взор и дикая краса.
22 Друзья! не всё ль одно и то же:
23 Забыться праздною душой
24 В блестящей зале, в модной ложе,
25 Или в кибитке кочевой?

(1829)

Ее главный, ход, как в громадном большинстве пушкинской лирики,— полупеон (на 25 стихов: 2 Я + П4 = 12; П4 + 2 Я — 1 и ХЯ + 3 Я — 1). Чистых ямбов —6, из них стих 2-й с некоторым ослаблением ударения на «моих».

Ямбические стихи 6-й и 7-й любопытны тем, что в них — суждение о недостатках красоты калмычки. Но в них еще нет сатирической ноты. Наоборот, увлеченный «дикой красою», поэт нимало не хочет подчеркивать эти недостатки; он мельком, бережливо высказывается о них:

6 Твои глаза, конечно, узки,
7 И плосок нос, и лоб широк.....

чтобы со следующего за ними стиха сатирически напасть на модниц высшего света.

Я представляю себе исполнителя, который может не вникнуть в суть дела — как бы она очевидна ни была — и захочет «подчеркнуть» несоответствующие классическому канону калмыцкие черты: он погрешит своими замедлениями и против ямба и против пушкинского отношения к теме.

Зато во всем следующем куске сатира выражена красноречивыми пеонами. Они появляются через стих и каждый раз как бы ведут новую сатирическую атаку:

8 *Ты не лепечешь по-французски,*
9 Ты шелком не сжимаешь ног,
10 *По-английски пред самоваром*
11 Узором хлеба не крошишь,
12 *Не восхищаешься Сен-Маром,*
13 Слегка Шекспира не ценишь,
14 *Не погружаешься в мечтанье,*
15 Когда нет мысли в голове,
16 *Не распеваешь*: Ma dov'è,
17 Галоп не прыгаешь в собранье.....

Ямб стиха 22-го выражает уже знакомую нам пушкинскую настойчивую ноту:

Друзья! не все ль одно и то же.....

Наконец ямб стиха 24-го читается с облегчением незначительных эпитетов «блестящей» и «модной» в пользу маленькой паузы на запятой.

Мне хочется особо оговорить некоторые случаи в пушкинской лирике, причем должен предупредить, что наблюдения над стихом их доставили мне неожиданное для меня самого удовлетворение. Как это признание является моим личным делом, так и отношение к вещам, к которым я сейчас подхожу, было по началу чисто субъективным. Я не принадлежу к тем, кто любит безоговорочно все до единого произведения великого поэта. Например, среди его лирических пьес я всегда как-то неприязненно относился к стихотворению «Паж, или Пятнадцатый год». Между стихами этого периода, богатого пьесами высокого лирического напряжения, большой, уже отстоявшейся мысли, «Паж» стоит особняком. Что-то есть не только нарочитое, но просто неприятное, несмотря на всю верность, в переключении пушкинского голоса на голос этого пятнадцатилетнего глупыша. Переключение в данный образ по существу удалило из пьесы лирическую ноту. При создании этой стилизованной вещи Пушкин, видимо, чужд был лирического подъема (даже от чужого лица). Это не упрек Пушкину,— иначе в подобной вещи, пожалуй, и быть не могло.

Что же дает нам анализ временно́й формы стихотворения «Паж»?

Паж или Пятнадцатый год

Пятнадцать лет мне скоро минет;
Дождусь ли радостного дня?
Как он вперед меня подвинет!
Но и теперь никто не кинет
С презреньем взгляда на меня.

Уж я не мальчик — уж над губой
Могу свой ус я защипнуть;
Я важен, как старик беззубый;
Вы слышите мой голос грубый,
Попробуй кто меня толкнуть.

Я нравлюсь дамам, ибо скромен,
И между ними есть одна...
И гордый взор ее так томен,
И цвет ланит ее так тёмен,
Что жизни мне милей она.

Она строга, властолюбива,
Я сам дивлюсь ее уму —
И ужас как она ревнива;
Зато со всеми горделива
И мне доступна одному.

Вечор она мне величаво
Клялась, что если буду вновь
Глядеть налево и направо,
То даст она мне яду; право —
Вот какова ее любовь!

Она готова хоть в пустыню
Бежать со мной, презрев молву.
Хотите знать мою богиню,
Мою севильскую графиню?..
Нет! ни за что не назову!

(1830)

В пьесе 30 стихов; чистых ямбов, не вызывающих сомнения—2. Особенно привлекает внимание то обстоятельство, что целый ряд стихов может быть принят и за ямбы и за полупеоны из-за обилия коротких словечек, которые могут ударяться, а могут и атонироваться; выписываю целый кусок.

Я нравлюсь дамам, *ибо* скромен,
И *между* ними есть одна...
И гордый взор *ее* так томен,
И цвет ланит *ее* так тёмен,
Что жизни *мне* милей она

Она строга, властолюбива,
Я сам дивлюсь *ее* уму —
И ужас как *она* ревнива,
Зато со всеми горделива
И *мне* доступна одному.

Вечор *она* мне величаво
Клялась, что *если буду* вновь
Глядеть налево и направо,
То даст *она* мне яду; право —
Вот какова *ее* любовь!

Конечно, подобные случаи бывают чуть ли не в каждом стихотворении. Однако вот на той же странице, передо мной взятая на угад пьеса «В последний раз твой образ милый»,— нет в ней подобного лексического засорения, все прозрачно,— разве лишь «твою» в стихе 5-м может показаться почти проклитикой, однако, особенно в соседстве с предыдущим стихом, такое решение не может быть убедительным. Исполнитель, читающий «Пажа», становится в тупик,— как же ему поступать со всеми этими мелкими неясностями? Вероятно, их разумней всего в большинстве случаев не ударять, превращая стихи в полупеоны, характерные вообще для всей пьесы. Исполнительский рисунок подобного произведения поневоле однообразен и может быть кроме того и нечеток. Прибавим к этому, что на 30 стихов текста нет ни одного пеонического стиха. Чисто литературная, не согретая лирически, стилизованная пьеса изобличает себя своими временными ходами.

Однако исполнители любят эту вещь, конечно по-актерски увлекаясь образом. Разыгрывая этот образ с его âge de Chérubin, они дают массу игровых моментов, которые находятся в противоречии с однообразными ходами стихотворения.

Другой пример лирического безразличия, при большом благородстве и трогательности темы,— пьеса «Козлову».

Козлову

1 Певец! когда перед тобой
2 Во мгле сокрылся мир земной,
3 Мгновенно твой проснулся гений,
4 На все минувшее воззрел
5 И в хоре светлых привидений
6 Он песни дивные запел.

О милый брат, какие звуки!
В слезах восторга внемлю им.
Небесным пением своим
Он усыпил земные муки;
Тебе он создал новый мир,
Ты в нем и видишь, и летаешь,
И вновь живешь, и обнимаешь
Разбитый юности кумир.

А я, коль стих единый мой
Тебе мгновенье дал отрады,
Я не хочу другой награды —
Недаром темною стезей
Я проходил пустыню мира;
О нет! недаром жизнь и лира
Мне были вверены судьбой!

(1825)

Создается впечатление, что Пушкин сочинил ее не под влиянием свойственного ему лирического наполнения, а потому, что счел нужным ее написать, может быть, лишь для того, чтобы утешить несчастного слепца. В ней на 21 стих — 7 ямбов. Остальные полупеоны. Из 14 полупеонов — десять имеют ход 2 Я + 4П и четыре — ход П4 + 2 Я.

Интересно, что наиболее, казалось бы, лирические места выражены ямбом:

О милый брат, какие звуки!
В слезах восторга внемлю им.....

Нельзя не отметить и неожиданной для Пушкина бедности и неблагозвучности ряда стихов:

Ты в нем и видишь, и летаешь,
И вновь живешь, и обнимаешь
Разбитый юности кумир.....

Это не только не противоречит нашему основному положению, но, наоборот, отрицательно подтверждает его: в пьесе, писанной без подъема, так и следует быть.

Вот почему для наблюдения над соответствием содержания и формы надо пользоваться лучшими произведениями поэта; вот почему пьеса «Козлову» не приобрела широкой любви читателей и остается среди лирики Пушкина — в тени.

Совсем по иным причинам, как кажется мне, пеоны отсутствуют в небольшой пьесе, которую мы по праву можем считать, наоборот, одним из совершенных произведений Пушкина. Я разумею стихотворение «Арион». Пьеса, написанная на животрепещущую политическую тему современности, настолько переведена в ключ античности, что по-античному солнечным, по-своему трезвым, чувственно-устойчивым стало в нем и самое «лирическое волненье».

Арион

Нас было много на челне;
Иные парус напрягали,
Другие дружно упирали
В глубь мощны веслы. В тишине
На руль склонясь, наш кормщик умный
В молчаньи правил грузный челн;
А я — беспечной веры полн, —
Пловцам я пел... Вдруг лоно волн
Измял с налету вихорь шумный...
Погиб и кормщик и пловец! —
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
Сушу на солнце под скалою.

(1827)

Ямбы занимают всю срединную часть пьесы (стихи 4, 5, 6, 8, 9-й). Первые три стиха и последние шесть — полупеоны. Стих 4-й: фермата после слова «веслы». Выражение «в тишине» окажется таким образом между ферматой и конечной паузой стиха (которая здесь необходима из-за анапестического хода слова «в тиши-

не») — положение исключительное для выявления образа. Следующие два стиха своими ровными, тяжелыми ямбами словно выражают ритм разрезающего волны «грузного» челна. В стихе 8-м, после слова «пел» мне по душе была бы вторая фермата (важно дать представление о длительности, об уходе в бесконечность песни Ариона). Ямб стиха 9-го выражает напор бури. Логически оправдывается (на запятой) полупеон стиха 10-го, и все разрешается прозрачными и крепкими полупеонами.

Шедевром лирического построения является маленькая пьеса «Всё в жертву памяти твоей».

Всё в жертву памяти твоей:
И голос лиры вдохновенной,
И слезы девы воспаленной,
И трепет ревности моей,
И славы блеск, и мрак изгнанья,
И светлых мыслей красота,
И мщенье, бурная мечта
Ожесточенного страданья.

(1825)

Первый стих имеет нормальную временну́ю нагрузку при спондеическом ходе на первой стопе. Затем идут три подряд полупеона — лирическое развитие после волевого, крепкого, без лирических замедлений, начала. Стих 5-й любопытен. Слова «блеск» и «мрак» — условны. Они несут второстепенные ударения сравнительно со словами «славы», «изгнанья», поэтому они могут произноситься более бегло, с необходимой экономией времени, что позволит сделать за запятой небольшую паузу; но было бы ошибкой выделять при помощи большой паузы данный стих, — по содержанию ошибкой потому, что мы нарушили бы градацию перечисления, расположенного на четырех последних стихах; по форме потому, что ямб, с нашей точки зрения, не допускает без ферматы значительной паузировки (или значительного растяжения ударных), если на это нет основания в развитии вещи. Наконец, перечисление в своем нарастании заканчивается самым ответственным,

самым горячим стихом, и ход его, конечно,— пеонический:

Ожесточенного страданья.....

Не менее стройно стихотворение «Виноград»:

1 Не стану я жалеть о розах,
2 Увядших с легкою весной;
3 Мне мил и виноград на лозах,
4 В кистях созревший под горой,
5 Краса моей долины злачной,
6 Отрада осени златой,
7 Продолговатый и прозрачный,
8 Как персты девы молодой.

(1824)

Первое четверостишье все состоит из полупеонов. Стих 5-й — ямб (при ослаблении ударения на «моей») также склоняется к полупеоническому ходу; затем снова идет полупеон, и, наконец, предпоследний стих, в котором сосредоточено все образное содержание этой, преимущественно образной, пьесы — П4:

7 Продолговатый и прозрачный.....

а последний снова возвращает пьесу в спокойное течение полупеонов.

Другая, совершенная по построению, пьеса—восьмистишие «Есть роза дивная: она»:

1 Есть роза дивная: она
2 Пред изумленною Киферой
3 Цветет румяна и пышна,
4 Благословенная Венерой.
5 Вотще Киферу и Пафос
6 Мертвит дыхание мороза —
7 Блестит между минутных роз
8 Неувядаемая роза...

(1827)

Снова характеризующим стихом является полупеон, между которыми выделяются П4:

2 Пред изумленною Киферой.....

где замедлением выражено величие богини;

4 Благословенная Венерой.....

где сосредоточена языческая благодать Пафоса; наконец

8 Неувядаемая роза . . .

где неувядаемость розы уводит нас в некую блаженную вечность.



ГЛАВА ПЯТАЯ

ПЕОНИЧЕСКИЕ СТИХИ

Приступая к исследованию с точки зрения временны́х компенсаций пеонических ямбов Пушкина, следует напомнить о том факте, что русский ямб изобилует неударенными слогами на тех местах, где по схеме должны были бы стоять ударенные (за исключением константы).

Это общеизвестное явление объясняется тем, что в русском языке множество слов с несколькими неударенными подряд. Исключить их из поэтического текста нельзя, поскольку этим крайне обеднился бы лексический состав стихов, а применение их влечет за собой неизбежные пропуски ударений и превращает ямбы в пеоны.

Однако в пределах нашей темы нас интересует не самый стихологический факт наличия длинных слов с рядом неударенных в стихе, сколько то, как именно эти слова применяются поэтом в отношении к смысловому содержанию. В свете теории временны́х компенсаций присутствие в стихе сло́ва с многими неударенными подряд не является только естественным и объективным фактом русской классической просодии, но и элементом стиховой выразительности, влияющим на произнесение стиха.

Наибольшим — и, стало быть, наиболее рельефным — отклонением от 4Я является чистый пеонический

ход, т. е. П2 + П4 (◡ / ◡◡◡◡◡ /, напр. «Нӑ па́жи̇̆ти̇̆ нӗо̆бо̆зри́мой») и П4 + П4 (◡◡◡/◡◡◡/, напр. «Нӗ ўбӑвля̆я̆сь ни̇̆ко̆гда́»). Первый из этих двух ходов занимает в лирике Пушкина ничтожное положение сравнительно со вторым.

Всех чисто пеонических стихов, считая лишь не вызывающие сомнения, в ямбической лирике Пушкина — 521. Из них П2 + П4 всего-навсего 12. Этот последний ход сам по себе вызывает в произнесении задержку, т. е. то же замедление.

Желая иллюстрировать свою мысль примерами наиболее яркими, я решил отдельную главу посвятить специально чисто пеоническим стихам. Приступая к их исследованию, я не закрывал глаза на то, что объективные, для всякого убедительные смысловые признаки, обосновывающие наличие пеонического хода в ямбическом или ямбо-пеоническом контексте, определить трудно. В самом деле, возможности толкований весьма широки. Оттенки могут быть весьма разнообразны. Случается, что лукавый домысел может подсказать и такое решение, которое объективному наблюдателю покажется натяжкой. Не мне судить, остался ли я свободён от подобных натяжек, но я во всяком случае старался их избежать.

Я выписал из лирики Пушкина как будто все П4. Значит ли это, что каждый из них непременно может служить образцом осмысленной компенсации? Ответить на этот вопрос положительно, пожалуй, значило бы превратить «безупречность» Пушкина в нечто механическое. Мы должны не забывать, что многие и многие стихи Пушкина дошли до нас в необработанном виде. Целый ряд вещей сохранился в черновых набросках, часто фрагментарных. Зная, как тщательно Пушкин обрабатывал свои вещи, мы не можем не допустить, что подобные наброски — будь они дописаны и доделаны — изменились бы и, конечно, к лучшему.

Разве в поэзии Пушкина — поскольку многое дошло в столь сыром виде—не встречается нам прямых недоделок? В пьесе «Поэт идет, открыты вежды», включенной в «Египетские ночи» (1835), стих 9-й противоречит

нашему представлению о фонетическом совершенстве Пушкина:

На стройный мир ты смотришь смутно.....

(VI, 379)[1]

особенно в легко звучащем контексте.

Но если есть подобные необоснованно перегруженные согласными стихи, то естественно предположить, что необоснованными иной раз могут оказаться и облегчения. Вот почему наблюдения лучше вести над обработанными стихами, над вещами высшего качества. Однако и при этой оговорке, при рассмотрении всей массы употребленных Пушкиным П4, приходится признать, что громадное большинство их остается все же весьма выразительным.

С другой стороны, к целому ряду вещей, даже законченных, автор едва ли относился сам с серьезной ответственностью. Это разные «стихотворения на случай», стихотворные письма, шутки, мадригалы и т. п. К ним едва ли можно подходить с теми же критериями, как к вещам не только законченным, но и по существу ответственным. Недоработанность лежит в самом характере подобных пьес. Здесь уместно будет снова обратить внимание на упомянутый уже признак выбора вещей, наиболее пригодных для исследования. Вопрос *темпа* далеко не безразличен при таком выборе. Чем скорее произносится вещь, тем менее выступают отличия выдержанных по схеме стихов от недо- и перегруженных. Поэтому легкие, случайные, шуточные вещи, стихотворные записки и т. п. служат для нас худшим материалом, чем пьесы, рассчитанные на медленное произнесение — каковы, например, «Анчар», «Пророк», стансы «Брожу ли я...»

Подавляющее большинство пеонических ходов относится на долю моментов логически-эмоциональных, т. е. в них замедление (растяжение, расстановка или паузировка) способствуют подчеркиванию мысли.

Самый простой случай — когда выразительное препинание совпадает с грамматическим. Подобных случаев сравнительно не так много — 43 на 283 П4 этой категории. Это заслуживает внимания: ясно, что пео-

нический ход лишь редко вызывается логическим — в узком смысле слова — препинанием.

Примеры пеонических ходов с грамматическим (логическим) препинанием разнообразны по характеру, и перечисление их типов совпало бы с примерами обычного синтаксиса. Ограничусь поэтому лишь несколькими:

18 Один лишь ты, любовник страстный
19 *И Соломирской, и креста.....*

(«Тургеневу», 1817; I, 309)

Грамматическое препинание стиха 19-го в этой вещи, вообще произносимой быстро, однако, длительнее, а стало быть, и действенней препинания при обращении в стихе 18-м. Следовательно, здесь должно быть более оснований для длительности паузы или других форм компенсаций, и действительно стих 19-й очень емок по смыслу, так как в нем, как в фокусе, сосредоточена вся сатирическая тема (противопоставление) послания, по крайней мере первой его части. Эта тема четко проходит и в следующих стихах:

20 То ночью прыгаешь с прекрасной,
21 *То проповедуешь Христа.*

Причудливость контраста — бальной суеты и евангельской проповеди — вызывает контрастный ход стихов, где вся тяжесть парадоксального содержания падает на стих 21-й и вызывает его значительное замедление, выраженное пеоническим ходом, на сей раз без знака препинания.

25 Смирив немирные желанья,
26 *Без долимана, без усов,*
27 Сокроюсь с тайною свободой,
28 С цевницей, негой и природой
29 Под сенью дедовских лесов.....

(«Орлову», 1819, I, 347)

В этом примере знак препинания — запятая — встречается в двух перечислениях, т. е. в одинаковой синтаксической роли, в стихах 26-м и 28-м. И снова мы не можем не оценить всю разницу вызываемых ими замедлений. В стихе 28-м перед нами условное и обы-

денное перечисление в стиле тогдашней поэзии,— и компенсации не могут быть сколько-нибудь значительными. В стихе же 26-м (П4) заключается не описание внешности, а символическое обозначение всего того мира, от которого поэт полушутливо собирается отречься. Очевидно, что его выразительная пауза или растяжение будет тем самым длительнее.

Любопытный пример дает пьеса «Всеволжскому» (1819):

14 Разнообразной и живой
15 Москва пленяет пестротой,
16 Старинной роскошью, пирами,
17 *Невестами, колоколами*,
18 Забавной, легкой суетой,
19 Невинной прозой и стихами.

(I, 360)

Здесь перечисление распространяется на целых 4 стиха (16—19-й). Стихи 16-й и 18-й говорят опять-таки о вещах нехарактерных, «общих», но стих 17-й полон сочным «московским» содержанием. Особое на него внимание привлекается ходом П2 + П4 (с неизбежной задержкой), и этот ход в сочетании с П4 вызывает длительную компенсацию, рельефно изображающую московские характерные черты. Иногда бывают случаи столь очевидные, что не требуют комментария.

36 *Я не дитя, хоть и поэт.....*

(«Кокетке», 1821; II, 68)

19 *Из вдохновенья, не из платы.....*

(«Разговор книгопродавца с поэтом», 1824; II, 188

13 *Он милосерд: он Магомету*
14 Открыл сияющий Коран.....

(«Подражание Корану», V, 1824; II, 207)

5 Не офицер я, не асессор......

. . . .

63 Я не богач, не царедворец.....

(«Моя родословная», 1830; III, 208)

Иногда длительность паузы, выводимая из смысла, подтверждается звуковым моментом:

27 Но в Кишиневе, знаешь сам,
28 Нельзя найти ни милых дам,
29 *Ни сводни, ни книгопродавца.*

(«Из письма к Вигелю», 1823; II, 150)

Шутливая неожиданность «книгопродавца» после «сводни» уже сама по себе влечет выразительную паузу после слова «сводни». Длительность паузы подтверждается тем, что при ее отсутствии или краткости получилось бы неприемлемое звукосочетание «нинигкни». При длинной паузе второе «ни» в начале разбега «ни книгопродавца» делается малозаметным, и звуковая сторона стиха не оскорбляет слуха. На подобные звукосочетания, обезвреживаемые паузой, следует обращать внимание исполнителей [2].

Богатая содержанием пауза делит стих 55-й пьесы «К морю» (1824).

«Просвещенье» и «тиран» в обычном словоупотреблении воспринимаются почти антитетически. В том, что Пушкин, во время написания данного стихотворения относившийся критически к просвещению и вообще переживавший серьезный кризис мировоззрения, поставил их в один ряд, выражается его протест. Возможно, что слово «просвещенье» применено и иронически. Достаточной выразительности этой ноты протеста или же иронии не достичь в исполнении без основательной паузы. Однако можно также применить и растяжение на слове «просвещенье».

54 Где благо, там уже на страже
55 *Иль просвещенье, иль тиран.....*

(II, 195)

Мы видели, что немалое число приведенных примеров содержит момент контрастности. К этому же типу относятся знаменитые пеонические стихи о Петре Первом в стансах 1826 г.:

13 *То академик, то герой,*
14 *То мореплаватель, то плотник.....*

(II, 344)

С ними перекликается по построению стих:

36 *И математик, и поэт.....*

(«Послание Дельвигу», 1827; III, 24)

Иногда знак препинания — более ответственный, чем запятая, и тогда пауза может переродиться в фермату. Однако, думаю, что этого еще не случается в стихе 4-м пьесы «В альбом кнж. А. Д. Абамелек» (1832):

4 *Вы расцвели — с благоговеньем*
5 Вам ныне поклоняюсь я.....[3]

III, 237)

Другие примеры: «Моему Аристарху» (1815), стихи 22, 81-й (I, 152); «Из письма к В. Л. Пушкину» (1816), стих 25-й (I, 181); «Послание Лиде» (1816), стих 9-й (I, 223); «Вольность» (1817), стих 90-й (I, 314); «К Н. Я. Плюсковой» (1818), стих 9-й (I, 333), «К Щербинину» (1819), стих 26-й (I, 349); «Записка к Жуковскому» (1818), стих 14-й (I, 366); «Юрьеву» (1820), стих 12-й (I, 389); «Кинжал» (1821), стих 11-й (II, 33); «Христос воскрес» (1821), стих 6-й (II, 72); «Алексееву» (1821), стих 19-й (II, 74); «Сегодня я поутру дома» (1822), стих 14-й (II, 145); «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824), стихи 66, 126-й (II, 188); «Признание» (1824), стихи 17, 18-й (II, 338); «К***» (1825), стихи 15, 23-й (II, 265); «Н. Н.» (1825), стих 12-й (II, 275); «Из Ариостова „Orlando furioso"» (1826), стих 45-й (II, 237); «Пророк» (1826), стих 17-й (II, 340); «К Языкову» (1827), стихи 17, 21-й (III, 67); «Кипренскому» (1827), стих 2-й (III, 19); «Послание Дельвигу» (1827), стих 141-й (III, 24); «Послание к Великопольскому» (1828), стих 2-й (III, 50); «Ответ А. И. Готовцовой» (1828), стих 16-й (III, 83); «Поэт и толпа» (1828), стихи 30, 53-й (III, 85); «Новоселье» (1830), стих 1-й (III, 173); «Дельвигу» (1830), стих 6-й (III, 197); «Гусар» (1833), стих 96-й (III, 249); «Родословная моего героя» (1836), стих 34-й (III, 377).

Степень рельефности приведенных и перечисленных примеров не одинакова, но все они отмечены достаточной убедительностью. Среди них мне не пришлось обнаружить таких, где знак препинания совсем исчезал

бы в выразительном произнесении. Это последнее явление свойственно больше прозе, ближе подходящей к естественной разговорной речи.

Переходим к другой группе «логических» пеонов.

Более интересны, более показательны для разрешения поставленной нами проблемы пеонические ходы в стихах *без знака препинания* внутри стиха. Примеры их изобильны и составляют самую мощную группу среди всех пушкинских пеонов. Подчеркиванье смысла может иметь место по самым различным поводам, и было бы излишне эти поводы схоластически перечислять.

Напомним лишь то обстоятельство, что бывают случаи, когда интонационное подчеркивание падает не на то самое место, где помещаются слова, непосредственно несущие содержание, а на место *предшествующее*, на «подход» к главному (в логическом отношении). Это один из законов живой речи, один из ярких и самых естественных приемов речи сценической и художественного чтения. Основывается он на том, что говорящий заранее знает свою мысль до конца. Его убедительность (или убежденность), его темперамент заставляют его интонировать фразу с самого начала, причем он рассчитывает — и по праву,— что мысль его станет уясняться собеседнику не из самых тех слов, в которых заключено непосредственное фактическое содержание, а уже из самой интонации. Поэтому конец фразы, где в сущности и содержится ее логический смысл, произносится более бегло, чем как бы «пустое» начало:

Кто, укажите нам, отечества отцы,
Которых мы должны принять за образцы?

Часть фразы «Кто, укажите нам», не содержащая еще логического материала, но лишь подготовляющая к нему, произносится медленнее, чем остальная часть фразы, фактически содержательная (ср. мою книгу «Художественное чтение». М., 1935). С этим моментом мы должны постоянно считаться при исследовании стихов, где фраза длинна и занимает больше одного стиха.

Родственно этому явлению и другое: замедленность темпа при начале длительного периода. В живой речи это явление встречается по большей части в практике ораторского искусства. В художественном чтении прием этот принадлежит к общепринятым. Основа его — также в том, что говорящий наперед знает целиком содержание всего периода, но в этом втором случае он не интонирует, как в первом, начало, но лишь замедляет его, приготовляя слушателя, постепенно, со ступеньки на ступеньку, вводя его в содержание своей длинной и, как правило, сложной фразы. Конечно, это относится к периодам, имеющим динамическое развитие, а не к чисто описательным, статическим. В сущности и здесь мы насыщаем эмоциональным содержанием замедленный приступ, но происходит это более незаметно, что и позволяет нам особо выделить этот прием:

«Но когда возвратился он домой, когда увидел, что пусто в его комнате, что даже стул, на котором сидела Пульхерия Ивановна, был вынесен,— он рыдал, рыдал сильно, рыдал неутешно, и слезы, как река, лились из его тусклых очей» (Гоголь. «Старосветские помещики»).

Внешне аналогичное, по существу совсем иное явление представляет собою замедление темпа произнесения при *конце* периода, независимое от смысловой нагрузки на последние слова. Это бывает вовсе не в конце всякого периода, но, главным образом, таких, которые построены из единообразных единиц. Наиболее выраженное замедление приходится и не на самую последнюю строку.

Таким образом, при рассмотрении пушкинских пеонических ходов мы должны принимать в расчет указанные три явления: 1) замедление от переноса интонационной нагрузки на логически второстепенную часть фразы; 2) замедление в началах периодов и 3) замедление в концах периодов.

По этому поводу приходится повторить постоянную оговорку настоящей работы — что реально мы все время встречаемся с явлениями комплексного характера. Начнем с этих, особо оговоренных групп. Примеров

переноса интонационной нагрузки немного, но они весьма ярки:

7 *Но перевертывал листы*
8 И — признаюсь — роптал на бога.
(«Недавно я в часы свободы», 1822)

Вся досада Пушкина на Дениса Давыдова, променявшего поэзию на «Устав наездника», заключена логически, конечно, в условном выражении «роптал на бога»,— но интонационно нагружаются (а стало быть, и замедляются) слова «Но перевертывал листы», сами по себе еще не заключающие, логически, никакого досадливого содержания.

Вспомним, что по законам выразительности условные образы и выражения не должны сильно интонироваться (иначе они примут прямой, безусловный смысл), и мы будем иметь лишнее подтверждение того, что стих 8-й произносится более бегло, чем 7-й,— ведь слово «признаюсь» тоже условное, значит, не несущее интонационного акцента.

Очень выразительный пример дает «Разговор книгопродавца с поэтом» в известном афоризме:

183 *Не продается вдохновенье,*
184 Но можно рукопись продать.
(II, 188)

В самом деле, интонировать сколько-нибудь сильно выражение «не продается вдохновенье», как таковое было бы навязываньем Пушкину трюизма. Равным образом, беглое (или даже облегченное) произнесение стиха 183-го и, наоборот, сильно интонированное — стиха 184-го, придало бы двустишию нелепо-деловой характер. Эти стихи отражают стремление Пушкина, принадлежавшего к дворянству и даже к его придворному кругу, быть профессиональным литератором и жить своим писательским трудом. Содержание стиха 184-го *подготовляется* стихом 183-м. Интонация, с какой должен быть произнесен стих 183-й, не оставит сомнения, что в следующем стихе будет что-то с ним контрастирующее, что фраза должна начаться с «но». Пе-

ред нами снова тот случай, когда подготовительная часть фразы выразительнее, чем та, где содержится главное фактическое содержание.

К этой же категории относится и стих «Анчара»:

Но человека человек.....

с которым мы уже познакомились при разборе всего стихотворения.

В 1828 г. Пушкин написал пьесу «В прохладе сладостной фонтанов». В ней он удостоил Мицкевича высокой похвалы:

Но ни один волшебник милый,
Владетель умственных даров,
Не вымышлял с такою силой,
Так хитро сказок и стихов,
Как прозорливый и крылатый
Поэт той чудной стороны,
Где мужи грозны и косматы,
А жены гуриям равны.

(III, 79)

Стих 21-й — II4. Попробуем интонировать сильнее стих 22-й. Мимолетность эпитетов, образующих стих 21-й, тогда не позволит нам угадать в этой недоговоренности образ именно Мицкевича. Между тем «прозорливый» и «крылатый»— эпитеты, особенно приложимые к Мицкевичу (ср. его наклонность к пророческому, спиритуалистическому и образы самой поэзии Мицкевича). Все образное, почему мы не можем угадать в «поэте» никого другого как Мицкевича, дано в стихе «подготовительном», не имеющем никакого логического, фактического содержания. Замедленность произнесения этого пеонического стиха тем самым оправдывается полностью.

Еще пример:

Не слава, дар Екатерине,
Не задунайский великан
Меня воспламеняют ныне.....

(Фрагмент «Элегия», 1819; I, 372)

Ср. лишенные логического содержания стихи (части фраз) в пьесе «Брожу ли я...»:

25 *И хоть бесчувственному телу.....*

(с замедляющими группами согласных) и:

32 *И равнодушная природа.....*

Все содержание стихотворения «В мои осенние досуги» (1835) после тезиса, заключенного в первых четырех стихах, подразумевается, предмыслится в стихе 5-м:

1 В мои осенние досуги,
2 В те дни, как любо мне писать,
3 Вы мне советуете, други,
4 Роман забытый продолжать.
5 *Вы говорите справедливо,*
6 Что странно, даже неучтиво
7 Роман не конча перервать,
8 Отдав уже его в печать,
9 Что должно своего героя
10 Как бы то ни было женить.

(III, 358)

Правда, это пьеса легкая, интимная,— набросок,— но оправданность пеонического замедления здесь едва ли вызовет сомнение, при всей его незначительности.

Родственный случай представляет стих 27-й пьесы «Когда владыка ассирийский» (1835). Здесь замедление вызывается тем, что в данном стихе — вся потенция вопроса, следующего в дальнейшем. Кроме того, замедление может идти и от «состояния», «отношения» действующего лица, уже выясненных из предыдущего:

24 Сатрап смутился изумленный —
25 И гнев в нем душу помрачил...
26 И свой совет разноплеменный
27 *Он — любопытный — вопросил:*
28 «Кто сей народ? и что их сила,
29 И кто им вождь, и отчего
30 Сердца их дерзость воспалила,
31 И их надежды на кого?..»

(III, 362)

Наконец, еще один весьма примечательный пример из «Родословной моего героя» (1836):

50 *При императоре Петре...*

Фраза не закончена, она прерывается. Чтобы в этом стихе прозвучал намек на содержание последующего, оборвавшегося изложения, необходимо замедлить произнесение. Это тем более существенно, что Пушкин намекал на близко его касавшиеся события, однако такие, о которых не следовало лишний раз напоминать: на преследование со стороны Петра рода Пушкиных.

Бывают случаи, когда П4 не только вносит ритмическую поправку в 4Я, но когда он преобладает над ямбом и становится таким образом сам как бы ключом к ритмическому строю всей пьесы. Нужно ли в этих случаях говорить о самостоятельном существовании П4 как метра русской поэзии? Так вопрос ставился и Андреем Белым, и некоторыми другими исследователями. Думается, что не стоит. В самом деле, в подобных случаях мы имеем лишь обостренное выражение того факта, что русские 4Я лишь иногда являются в чистом своем виде, чаще же принимают пеонические или полупеонические формы.

Уже было отмечено, что так называемый «пеонический ключ» характеризует пьесу «Для берегов отчизны дальной» (см. ее разбор). Другой любопытный образец пеонической доминанты дает стихотворение «Ответ» (1830):

1 Я вас узнал, о мой оракул!
2 *Не по узорной пестроте*
3 *Сих недописанных каракул,*
4 *Но по веселой остроте,*
5 *Но по приветствиям лукавым,*
6 *Но по насмешливости злой*
7 И по упрекам... столь неправым,
8 И этой прелести живой.
9 С тоской невольной, с восхищеньем
10 Я перечитываю вас
11 *И восклицаю с нетерпеньем:*
12 Пора! в Москву, в Москву сейчас!

13 Здесь город чопорный, унылый,
14 Здесь речи — лед, сердца — гранит;
15 Здесь нет ни ветрености милой,
16 Ни муз, ни Пресни, ни харит.

(III, 164)

На 16 стихов мы имеем 7 П4. Один стих (3-й) можно считать с некоторым приближеньем (слово «сих» почти не несет ударения) тоже П4. Стихи 1, 7, 8-й — также весьма близки к П4, так как слова «вас» (1-й), «столь» (7-й) и «этой» (8-й) несут ударенье очень слабое. Остаются сомнительными стихи 9-й и 12-й. В стихе 9-м нельзя не поколебаться, где поставить акцент,— на слове «тоской» или на слове «невольной»? Второе решение мыслимо, поскольку налицо инверсия, так что одно из решений приведет и этот стих к пеонообразному ходу. Стихотворение, написанное обыкновенным 4Я, окажется столь удалившимся от нормальной основы 4Я, что мы уже вправе считаться с так называемым «пеоническим ключом» и не требовать компенсаций убыли времени. А ямбы будут произноситься бегло и выражать собою пеоническую форму восьмисложного стиха. Так норма на данный случай подчиняется исключению, что, однако, еще не обязывает нас на введение в систему русского стихосложения пеона как самостоятельной формообразующей единицы.

Мы указывали на контрастность как причину появления П4 и его компенсаций при наличии знаков препинания. То же можно отметить и в случаях, где знаков препинания нет:

40 Пускай Нинета лишь улыбкой
41 Любовь беспечную мою
42 *Воспламенит и успокоит*!

(«Тургеневу», 1817; I, 309)

или:

69 *Великодушного пожара*
70 Не предузнав, уж ты мечтал,
71 Что мира вновь мы ждем, как дара;
72 Но поздно русских разгадал.....

(«Наполеон», 1821; II, 57)

Кроме контрастности, здесь налицо и приступ к периоду, и возвышенность настроения. Указываю на эти оттенки, чтобы еще раз на примере подчеркнуть, что явление временнóй компенсации, вытекающее из смысловых причин, носит, как правило, комплексный характер:

7 *Но упоительной отравой.....*

(«Ответ Катенину», 1828; III, 82)

Подобных примеров контраста без знаков препинания, однако, как мы видим, мало.

Насыщенная гражданским пафосом пьеса «Вольность» характеризует другую группу «логических» П4, в тесном единении с эмоцией. Здесь П4 в наиболее ответственных по содержанию местах. Стих 25-й открывает длинный период. Естественно, что к концу он потребует сам по себе замедления. Но в данном периоде на фоне этого естественного замедления еще выделяются пеонические стихи 33-й и 35-й, несущие основные акценты смысла:

25 Лишь там над царскою главой
26 Народов не легло страданье,
27 Где крепко с Вольностью святой
28 Законов мощных сочетанье;
29 Где всем простерт их твердый щит,
30 Где сжатый верными руками
31 Граждан над равными главами
32 Их меч без выбора скользит
33 *И преступленье свысока*
34 Сражает праведным размахом;
35 *Где неподкупна их рука*
36 Ни алчной скупостью, ни страхом.

Период приобретает громадную выразительность.

Стих 43-й в своей пеонической форме также оправдан:

40 Но вечный выше вас Закон.
41 И горе, горе племенам,
42 Где дремлет он неосторожно,
43 *Где иль народу, иль царям*
44 Законом властвовать возможно!....

(I, 315)

Для временнóй компенсации в стихе 43-м есть целый ряд оснований: разделительная двухчастность стиха (иль — иль), нарастание по отношению к предыдущему стиху (да еще при анафоре), наконец, политическая мысль. Последнее основание — сильнейшее. В той же оде «Вольность» есть особо примечательный, логически и эмоционально выдающийся стих, пеоничность которого не требует разъяснений:

57 *Самовластительный Злодей....*

Излишне говорить, что мотивы, как те, что встречены нами в оде «Вольность», не только логически подчеркнуты и эмоционально насыщены в одно и то же время, но и весьма часто носят характер горячей сатиры. Близко к оде «Вольность» стоит пьеса «Деревня» (1819). В ней два показательных примера:

26 *И не завидовать судьбе*
27 Злодея иль глупца в величии неправом.....

где стих 26-й насыщен содержанием следующего и не может быть произнесен иначе, как замедленно. Там же бичующий стих 46-й:

45 Здесь рабство тощее влачится по браздам
46 *Неумолимого владельца.*

(I, 351)

К данной группе принадлежат, с другим коэффициентом сатиричности, стихи 10—11-й стихотворения «Жуковскому» (1818):

9 Ты прав, творишь ты *для немногих*,*
10 *Не для завистливых судей,*
11 *Не для сбирателей убогих*
12 Чужих суждений и вестей,
13 Но для друзей таланта строгих,
14 Священной истины друзей.

(I, 329)

Как и следовало ожидать по законам выразительного чтения, именно места «отступающие», места с отри-

* Курсив Пушкина.

цательными формулировками требуют замедленного произнесения. Так оно и есть в нашем примере: отрицательные, замедленные стихи 10—11-й, кроме того, полны сатирического духа.

Еще пример из стихотворения «Из письма Н. И. Гнедичу» (1821):

34 Для муз и дружбы жив поэт.
35 Его враги ему презренны —
36 Он музу битвой площадной
37 *Не унижает пред народом*;
38 *И поучительной лозой*
39 Зоила хлещет — мимоходом.

(II, 31)

Интересно, что в стихах 36—37-м можно было бы считать стих 36-й за более медленный, усматривая в нем подготовку к стиху 37-му (ср. выше). Однако содержание стиха 36-го не позволяет догадаться о мысли, заканчивающейся в стихе 37-м, а неприемлемость для поэта унижения перед толпой —одна из любимых мыслей Пушкина, и здесь он особо именно эту мысль подчеркивает. Что же до стиха 38-го, то здесь, наоборот, образ «поучительной лозы» доминирует над разумеющимся уже наказаньем.

Целый ряд блестящих определений Пушкин выразил пеоническими строками в стихотворении «Наполеон» (1821):

7 *И для изгнанника вселенной*
8 Уже потомство настает

. . . .

35 В его надеждах благородных
36 *Ты человечество презрел*.

. . . .

39 Тебя пленяло самовластье
40 *Разочарованной красой*.
41 *И обновленного народа*
42 Ты буйность юную смирил,
43 *Новорожденная свобода*
44 Вдруг онемев, лишилась сил.....

(II, 67

В пьесе «К морю» (1824):

36 Там погружались в хладный сон
37 *Воспоминанья величавы*:
38 Там угасал Наполеон.

(II, 195)

Кроме мысли о Наполеоне, которая по своей величественности и так нагружает стих, здесь для замедления служит и самый мотив «воспоминания». Такие моменты, как воспоминанья, разлука, даль,— вызывают в выразительном произнесении замедленность. В следующем стихе я при произнесении охотно атонировал бы слово «там» и сильно акцентировал бы, со значительным замедлением, «угасал Наполеон». Смысловому замедлению способствуют (в стихах 40, 41 и 43-м) сдвоенные «н».

И дальше (ср. выше, стр. 92):

54 Где благо, там уже на страже
55 *Иль просвещенье, иль тиран.*

Без политического оттенка, но в том же клеймящем тоне звучат некоторые ответственные П4 в третьей пьесе из «Подражаний Корану» (1824):

7 Спокойно возвещай Коран,
8 *Не понуждая нечестивых*!

(II,

27 *И нечестивые падут*,
28 Покрыты пламенем и прахом.

. . . . . .

(II, 206)

или в шестой пьесе:

9 Вы победили: слава вам,
10 *А малодушным посмеянье*!

(II, 208)

Политическая сатира в эпиграмме на царя 1824 г...

3 *Под Австерлицом он бежал.....*

(«Воспитанный под барабаном», II, 364)

Мощный П4 в пьесе «Андрей Шенье» (1825):

159 *Ареопаг остервенелый.....*

(II, 256)

В последующие годы П4 данной группы встречаются реже, зато 1831 год дает нам в пьесе «Клеветникам России» один из выразительнейших пеонических стихов этого рода:

22 *И ненавидите вы нас.....*

(III, 222)

Кроме того, этот стих замыкает особый период.

Закончим перечень заключительным стихом «Памятника» (1836):

20 *И не оспоривай глупца*[4].

(III, 376)

Иногда, наоборот, не клеймящее возмущенье, а восторженность или умиленность вызывают к жизни те же пеонические строки. В ранних стихах Пушкина таких примеров меньше, чем в стихах зрелого возраста:

19 *Кто наслаждение прекрасным*
20 В прекрасный получил удел.....

(«Жуковскому», 1818; I, 329)

В пьесе «Ф. Н. Глинке» (1822):

7 Но голос твой мне был отрадой,
8 *Великодушный гражданин!*

(II, 124)

«Иностранке» (1824):

7 *Боготворить не перестану.....*

(II, 122)

«Графу Олизару» (1824):

25 *И восстают благословенья,*
26 На племена нисходит мир.....

(II, 223)

Прекрасны два П4 подряд в «Подражании Корану»:

19 *И пстонули в наслажденье,*
20 *Не отравляемом ничем.*

(VI); II, 208)

К этой же категории П4 надо будет отнести стихи 15-й и 23-й из пьесы «К***» (1825).

15 *Без божества, без вдохновенья.....*
. . . .
23 *И божество, и вдохновенье.....*

(II, 265)

В 1827 г., в пьесе «Есть роза дивная: она» находим пленительный пеонический конец:

7 Блестит между минутных роз
8 *Неувядаемая роза...*

(III, 10)

Одной из причин компенсаций П4 мыслится еще состояние раздумчивости, размышления, местами омрачающее, словно тень от облака, даже юную лирику Пушкина.

Маленькое стихотворение 1819 г. «Уединение» показывает нам, как П4 применен в двух различных функциях:

1 Блажен, кто в отдаленной сени,
2 Вдали взыскательных невежд,
3 Дни делит меж трудов и лени,
4 *Воспоминаний и надежд*;
5 Кому судьба друзей послала,
6 Кто скрыт, по милости творца,
7 *От усыпителя глупца,*
8 *От пробудителя нахала.*

(I, 358)

В стихе 4-м раздумчивость; в стихах 7—8-м — сатира. Острота эпиграмматической формулировки подчеркнута опоясывающей рифмой.

Воспоминанью родственна разлука:

1 Зачем безвременную скуку
2 Зловещей думою питать,
3 *И неизбежную разлуку*
4 В унынье робком ожидать?

(«К ***», 1820; II, 10)

Образцы прямого размышления дает следующая строка:

13 *Великолепная могила*!

(«Наполеон», 1821; II, 57)

Характерна раздумчивая пьеса 1822 г.:

1 Люблю ваш сумрак неизвестный
2 И ваши тайные цветы,
3 О вы, поэзии прелестной
4 *Благословенные мечты*!
5 Вы нас уверили, поэты,
6 Что тени легкою толпой
7 От берегов холодной Леты
8 Слетаются на брег земной
9 *И невидимо навещают*
10 Места, где было все милей,
11 И в сновиденьях утешают
12 Сердца покинутых друзей;
13 Они, бессмертие вкушая,
14 *Их поджидают в Элизей*,
15 Как ждет на пир семья родная
16 Своих замедливших гостей...
17 Но, может быть, мечты пустые —
18 Быть может, с ризой гробовой
19 Все чувства брошу я земные,
20 И чужд мне будет мир земной;
21 Быть может, там, где все блистает
22 Нетленной славой и красой,
23 Где чистый пламень пожирает
24 *Несовершенство бытия*,
25 Минутных жизни впечатлений
26 Не сохранит душа моя,
27 Не буду ведать сожалений,
28 Тоску любви забуду я?

(II, 296)

Другой, пожалуй, еще более замечательный пример находим в стихотворении «Демон» (1823). Отмечу отдельные места:

Неистощимой клеветою
Он провиденье искушал;
Он звал прекрасное мечтою;
Он вдохновенье презирал.....

(II, 155)

Позволю себе остановиться на этих четырех стихах. Мне представляется (по крайней мере, так я рассуждал бы режиссерски), что стих 17-й следует произносить, прибегая к общему замедлению, а стих 18-й подать с сильным растяжением обоих ударных. Стих 20-й, как будто, допускает удачу в том и другом исполнительском решении. Наконец стих 19-й в окружении П4 будет, несмотря на пеоничность второго полустишия, произноситься короче и, особенно, казаться короче. Мне кажется, что это относительная краткость и, стало быть, относительная затененность этого стиха обусловлена тем, что в нем наличествует два *условных*, обобщенных выражения: «прекрасное» и «мечтою». При медленном, подчеркнутом произнесении — как бы оно ни осуществлялось: растяжением ударных, паузами или расстановкой -- эти слова стали бы претендовать на не условное положенье образов-представлений, чего не допускает здесь характер «общего места». Более быстрым произнесением Пушкин избежал «выпирания» этих наиболее «общих» стихов всей пьесы.

Наконец, замечателен и пеонический конец:

И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.

Один из самых задумчивых П4 пьесы «К Бахчисарайскому фонтану» (1824):

Но о Марии ты молчал.....

(II, 201)

Мне представляется, что при произнесении этого стиха лучше была бы пауза после слова «Марии», но возможно и ровное замедление по всему стиху. Нако-

нец, мыслимо сделать и растяжение на обоих ударных слогах, однако подобное чтение мне кажется неспокойным, нервным, и я не посоветовал бы его исполнителю.

Еще пример, в пьесе «Что в имени тебе моем» (1830):

5 Оно на памятном листке
6 Оставит мертвый след, подобный
7 Узору надписи надгробной
8 *На непонятном языке.*

(III, 163)

Очевидно на том же основании компенсируются стихи 13-й и 15-й пьесы «Прощание» («В последний раз твой образ милый») (1830):

11 Прими же, дальная подруга,
12 Прощанье сердца моего,
13 *Как овдовевшая супруга,*
14 Как друг, обнявший молча друга
15 *Пред заточением его.*

(III, 184)

К этой же категории принадлежит и знаменитый стих пьесы «Герой» (1830):

63 Тьмы низких истин мне дороже
64 *Нас возвышающий обман.....*

(III, 199)

А также стих 24-й пьесы на лицейскую годовщину 1831 г.:

И надо всеми мы рыдали.

(«Чем чаще празднует лицей»,
III, 228)

Образец из глубины сердца возникшей мысли дает нам пьеса «И. И. Пущину» (1826), и в ней снова звучит в самом ответственном месте П4:

7 Да голос твой душе моей
8 Дарует то же утешенье,
9 *Да озарит он заточенье*
10 Лучом лицейских ясных дней!

(II, 343)

Здесь и тоска изгнанника, и разлука, и дальность расстояния. Наконец, данный П4 исполняет композиционную функцию, появляясь именно в предпоследнем стихе, где уже подготовляется конец. Этот прием обычно изящнее, чем употребление П4 на стихе конечном, что придает концу стихотворения нередко внешнюю эффектность.

Торжественность, приподнятость, характеризующая какой-нибудь стих, тоже служит основанием для временных компенсаций. Так, в пьесе «Чаадаеву» (1824):

17 Но в сердце, бурями смиренном,
18 Теперь и лень и тишина,
19 *И, в умиленье вдохновенном,*
20 На камне, дружбой освященном,
21 Пишу я наши имена.

(II, 213)

Данный П4 подкреплен замедлением к концу стихотворения в стансах 1826 г.:

9 *Самодержавною рукой.....*

(II, 344)

В стихотворении «Послание Дельвигу» (1827):

128 Обделай ты его, барон,
129 *В благопристойную оправу.*

(III, 28)

Но рядом П4 уже обусловлен не иронической торжественностью выражения, но уже ранее упомянутым нами подчеркиванием контраста:

130 Изделье гроба преврати
131 *В увеселительную чашу.....*

Таковы строки из пьесы «Поэт и толпа» (1828), все относящиеся к концу:

49 Но, позабыв свое служенье,
50 *Алтарь и жертвоприношенье,*
51 Жрецы ль у вас метлу берут?
52 *Не для житейского волненья,*
53 *Не для корысти, не для битв,*
54 *Мы рождены для вдохновенья,*
55 Для звуков сладких и молитв.

(III, 86)

Стих 50-й причисляю к сомнительным из-за выраженного второстепенного ударения в слове «жертвоприношенье», но охотно, по торжественности его, пренебрег бы этим ударением и признал бы стих за П2 + +П4. В стихе 52-м замедление подкреплено негативностью суждения, которая подготовляет суждение позитивное. Наконец, стих 54-й — и содержит главный тезис всего произведения, и торжествен, и приходится под самый конец пьесы.

Таков стих и в пьесе 1831 г. «Два чувства дивно близки нам»:

5 *Животворящая святыня!*

(III, 214)

Или в уже упоминавшемся стихотворенье «Поэт идет: открыты вежды»:

14 Обязан истинный поэт
15 *Для вдохновенных песнопений*
16 Избрать возвышенный предмет.

(VI, 379)

К торжественным стихам с П4 еще относятся «Олегов щит» (1829) (III, 118), стих 8-й; «Когда владыка ассирийский» (1835) (III, 362), стихи 19, 20-й и др. Даже когда Пушкин более поверхностно пользуется торжественным тоном, его не покидает П4. Так, в пьесе «Красавица» (1832):

15 *Благоговея богомольно*
16 Перед святыней красоты.

(III, 239)

К замедлениям в начале стихотворенья относится:

1 *Благословляю новоселье,*
2 Куда домашний свой кумир
3 Ты перенес — а с ним веселье,
4 Свободный труд и сладкий мир.

(«Новоселье», 1830; III, 173)

Или в пьесе «К Родзянке» (1825):

Ты обещал о романтизме,
О сем парнасском афеизме,
Потолковать еще со мной,
Полтавских муз поведать тайны,
А пишешь лишь о *ней* * одной...

(II, 263)

Небезынтересно заметить, что Пушкин не очень любил чистого пеона в первом стихе. На всю массу пеонических стихов его лирики мы находим, кроме двух только что приведенных, всего восемь начальных. Из них эмоциональной насыщенностью оправданы пеоны первых стихов фрагмента «Элегия» (1819):

Воспоминаньем упоенный, [5]
С благоговеньем и тоской.....

(I, 372)

По-видимому, здесь приходится считаться и с начальной замедленностью приступа, так как пьеса сулила быть длинной; в начале «Надписи в беседке» (1814—1816):

С благоговейною душой
Приближься, путник молодой,
Любви к пустынному приюту.

(I, 283)

Если позволительно вообще строго подходить к творчеству 15-летнего мальчика, то я склонен скорее оправдать замедление стиха 1-го из его «настроения», нежели из положения в начале столь небольшой пьесы.

Одно из пеонических начал относится на долю иронических словосочетаний — это в эпиграмме «На гр. М. С. Воронцова» (1824):

Полу-милорд, полу-купец,
Полу-мудрец, полу-невежда.....

(II, 182)

---

* Курсив Пушкина.

Близко к этим началам и по формулировке, и по смысловому оправданию начало знаменитых «Воспоминаний в Царском селе» (1829):

1 *Воспоминаньями смущенный,*
2 Исполнен сладкою тоской,
3 Сады прекрасные, под сумрак ваш священный,
4 Вхожу с поникшею главой.

(III, 154)

Состояньем восхищенного созерцания, а не собственно началом, объясняется пеоничность первого стиха в пьесе «Гречанке» (1822):

1 *Ты рождена воспламенять*
2 *Воображение поэтов.....*

(II, 111)

причем пеоничность распространяется и на второй стих.

Также не началом, а сатирическим акцентом, подкрепленным самой структурой (П2 +П4), оправдывается компенсация первого стиха в эпиграмме на Александра I:

1 *Воспитанный под барабаном,*
2 Наш царь лихим был капитаном.....

(II, 364)

Последние три принадлежат к менее выразительным примерам. Смысловая подчеркнутость первого стиха пьесы к В. В. Энгельгардту (1819) очевидна:

1 *Я ускользнул от Эскулапа.....*

Если в этой пьесе невыразительно начальное замедление, то пеоны в стихах 15-м и 23-м оправданы из концов периодов:

11 С тобой, счастливый беззаконник,
12 Ленивый Пинда гражданин,
13 Свободы, Вакха верный сын,
14 Венеры набожный поклонник
15 *И наслаждений властелин!*
16 От суеты столицы праздной,
17 От хладных прелестей Невы,

18 От вредной сплетницы молвы,
19 От скуки, столь разнообразной,
20 Меня зовут холмы, луга,
21 Тенисты клены огорода,
22 Пустынной речки берега
23 *И деревенская свобода.*

(I, 345)

В пьесе «Е. К. Ушаковой» (1827) первый стих является тезисом всей первой части стихотворения:

1 *Вы избалованы природой;*
2 Она пристрастна к вам была.....

(III, 103)

Последний пример принадлежит совсем случайному фрагменту (1824):

1 *С перегородкою каморки,*
2 Довольно чистенькие норки.....

(II, 239)

и, собственно, ничего не говорит.

Этот пример, иллюстрируя высказанное выше суждение о том, что стихи случайного характера далеко не постоянно подчиняются закону временны́х компенсаций, еще напоминает о том, что вообще возможны отступления от этого закона. Утверждать, что все буквально стихи Пушкина дают образцы временны́х компенсаций, было бы педантизмом.

Мы не беремся ответить на вопрос, почему Пушкин почти не применял чисто пеонического хода в начале стихотворений. Может быть, ему не нравилось звучанье в приступе ямбического стихотворения той формы, которая более всего отдаляется от ямба. Может быть, для Пушкина характерно, что более ответственные места приходятся не на начало произведения, что и естественно при обычном для Пушкина динамическом развитии в его стихах. Так или иначе, замедление первого стиха почти никогда не обусловливается у Пушкина самым фактом начального положения, и этим последним признаком, при исследовании пушкинских пеонов, мы в праве пренебречь.

Иногда намек на минувшее или вопрос с намеком на будущее могут вызвать пеонические ходы. Так, в пьесе «Признание» (1826):

Сказать ли вам мое несчастье,
Мою ревнивую печаль,
Когда гулять, порой в ненастье,
Вы собираетеся вдаль?
И ваши слезы в одиночку,
И речи в уголку вдвоем,
И путешествия в Опочку,
И фортепьяно вечерком?..

(II, 338)

В пьесе-письме «В. Л. Пушкину» (1816):

О вы! которые умели
Любить, обедать и писать,
Скажите искренно, ужели
Вы не умеете прощать?

(X, 10)

В соответствии с общими законами речевой выразительности *имена собственные* должны выделяться, когда автор хочет обратить на них внимание и тем более, когда они употреблены в первый раз, и чем менее знакомо имя, тем выделение его должно быть четче. В стихах Пушкина значительный процент подобных случаев отмечен появлением пеонического хода. Примеры многочисленны.

В пьесе «Критон» (1829):

Он по Керамику скитался.....

(III, 144)

Или в пьесе «Когда владыка ассирийский» (1835):

Военачальник Ахиор.....

(III, 362)

Или в письме к «П. А. Вяземскому» (1825):

Наш Аристип и Асмодей.....

(II, 317)

И в другом письме к В. Л. Пушкину («Из письма к В. Л. Пушкину», 1816):

7 *Чтоб в Академии почтенной.....*

(I, 181)

Без пеонического подчеркивания исчез бы сатирический намек на «Российскую академию».

С подобным же юмористическим оттенком выступает имя собственное в «Послании к Лиде» (1816):

42 *И у Аспазии в уборной.....*

(I, 223)

Иногда желание выделить имя друга или любимой женщины ведет к тому же приему,— так в отрывке из «Orlando furioso» (1826):

71 Приют любви, забав и лени,
72 *Где с Анжеликой молодой,*
73 С прелестной дщерью Галофрона.....

(II, 327)

Любопытно, что имя Галофрон уже не выделяется компенсацией в той степени, как имя Анжелика,— и это понятно, так как Анжелику поэт намеренно подчеркивает, а то, что она дочь Галофрона, есть только справка, не требующая нагрузки.

Другой раз — точное топографическое или историческое указание, вроде:

35 *От Трапезунда до Тульчи.....*

(«Стамбул гяуры нынче славят»,
1830; III, 195)

Или:

11 *Где Рафаэль живописал.....*

«Кто знает край, где небо блещет»,
1822; III, 54)

Или в «Послании к Юдину» (1815):

59 *С Горацием и Лафонтеном.....*

(I, 168)

Это особенно выразительно вследствие хода П2 +П4.

Или в ранней пьесе «К Батюшкову» (1814):

66 *Но Тредьяковского оставь.....*

(I, 71)

Иногда имя сочетается с интимным намеком, как в пьесе «К Щербинину» (1819):

5 *Кто Наденьку, под вечерок,*
6 За тайным ужином ласкает.....

(I, 349)

При рассмотрении собственных имен не следует принимать в расчет ходовых в поэтическом языке пушкинского времени «Муз», «Парнасов», «Аполлонов», «Цитер» и т. п. мифологических наименований.

Примеров можно было бы добавить, но еще лишь очень немного. Думается, однако, что и приведенных достаточно.

Рассмотрим еще отдельные случаи пеонических стихов. Вот замедление при восклицательном обращении:

8 *Благоговенье и вниманье!*

(«Мое завещанье», 1815; I, 126)

30 *Развеселися, Гименей!*

(«Амур и Гименей», 1819; I, 225)

Сюда же относится и приведенный уже в пример стих:

57 *Самовластительный Злодей!*

(«Вольность», 1817; I, 316)

В построенном в беранжеровском духе стихотворении «Моя родословная» (III, 208) подчеркнутость отдельных стихов — всецело рассудочная, трезвая, но достаточная для возникновения П4. В этом произведении пеонических стихов сравнительно много (7).

Кроме уже приведенных примеров (стихи 5, 7, 32, 63-й), отмечу еще стих 6-й:

6 *Я по кресту не дворянин.....*

и стих 61-й:

61 *Я грамотей и стихотворец.....*

Сатира и юмор дают широкое поле для подчеркивания смысла, и пьесы подобного рода нередко пользуются пеоническими стихами. Возьмем пьесу «Платоническая любовь» (1819). Она вообще склоняется к пеоническому ключу:

Я знаю, Лидинька, мой друг,
Кому в задумчивости сладкой
Ты посвятила свой досуг,
Кому ты жертвуешь украдкой
От подозрительных подруг.

(I, 364)

Ежели мы этот стих 5-й произнесли бы с той же беглостью, как остальные, он не остановил бы ничем нашего внимания. Произнесенный с замедлением (лучше всего растяжение звука «и»), он принимает характер опасливого намека, может быть даже на какие-то житейские обстоятельства.

В том же 1819 г. выразительный П4 применен в «Записке к Жуковскому»:

Раевский, *молоденец* прежний *
А там уже *отважный сын*,**
И Пушкин, школьник неприлежный
Парнасских девственниц-богинь,
К тебе, Жуковский, заезжали,
Но к неописанной печали
Поэта дома не нашли —
И, увенчавшись кипарисом,
С французской повестью *Борисом* ***
Домой уныло побрели.

(I, 366)

Преувеличение стиха 6-го и шуточный траур 8-го превосходно выражаются соответствующими замедлениями.

В предполагаемом (незаконченном) посвящении к «Гаврилиаде» (1821) мы видим три П4 подряд в их определенно сатирической функции:

* Курсив Пушкина.
** Курсив Пушкина.
*** Курсив Пушкина.

1 Примите новую тетрадь,
2 Вы, юноши, и вы, девицы,—
3 Не веселее ль вам читать
4 Игривой Музы небылицы,
5 *Чем пиндарических похвал*
6 *Высокопарные страницы*
7 *Иль усыпительный журнал,*
8 Который был когда-то в моде.....

(II, 87)

Такие три П4 подряд встречаем и в пьесе «О Муза пламенной сатиры» (1824). Самое начало вещи не оставляет сомненья в их природе:

5 *Не подражателям холодным,*
6 *Не переводчикам голодным,*
7 *Не безответным рифмачам*
8 Готовлю язву эпиграмм!

(II, 363)

Их сатирическая замедленность поддержана еще отрицательными формулировками, готовящими резкий, бичующий выпад, который в свою очередь заканчивается (что впрочем бывает редко) также П4:

16 О, сколько лиц бесстыдно-бледных,
17 О, сколько лбов широко-медных
18 Готовы от меня принять
19 *Неизгладимую печать*!

В эпиграмме «Напрасно ахнула Европа» (1824) (II, 245) насмешливость П4 сочетается с явлением, о котором было говорено выше, о предварении пеоническим стихом — и его выразительным замедлением — того фактического содержания, которое выскажется в следующем стихе:

1 Напрасно ахнула Европа,
2 *Не унывайте, не беда*!
3 *От петербургского потопа*
4 Спаслась Полярная Звезда.
5 Бестужев, твой ковчег на бреге!
6 Парнаса бледут высоты;
7 *И в благодетельном ковчеге*
8 Спаслись и люди, и скоты.

Утомительно, да и незачем здесь исчерпывать длинный список прелестных по своей остроте сатирических формулировок, рассеянных по легкой, большей частью эпиграмматической, поэзии Пушкина,— вроде:

9 Хоть убежать. Избавь нас, боже,
10 *От элегических куку*!

(«Соловей и кукушка», 1825; II, 283)

Или:

11 Он весь в тебя — ты мать Амура,
12 *Ты богородица моя*!

(«Ты — богоматерь, нет сомненья», 1824; II, 349)

В двух последних случаях П4 снова на последней строке. По-видимому, этот прием более свойствен именно легкой или резко-сатирической поэзии Пушкина.

П4 сатирического и юмористического характера я насчитал в лирике Пушкина — 49.

Не так много примеров П4, где безусловной доминантой является чувство нежного волненья, созерцательного восхищения, страстности — словом состояния, где рациональный момент отходит на задний план:

5 Склонись ко мне главою нежной
6 *И да почию безмятежный*.....

(«В крови горит огонь желанья», 1824; II, 293)

Или уже приводившееся выше:

Ожесточенного страданья...

(II, 285)

Суммируя приведенные примеры, следует признать, что: во-первых, все, или почти все примененные Пушкиным в его лирике П4 без труда оправдывают уместность по смыслу тех временных компенсаций, которые требуются временной формой и, во-вторых: что смысловая причина компенсации по большей части носит комплексный характер (наиболее нерасторжимы логика и эмоциональность), что делает деление на группы приблизительным.

Весьма интересную группу составляют П4, выразительное замедление которых зависит не от смысловых или чисто-эмоциональных причин, но обусловливается эстетическим отношением к слову как таковому. Не противоречит ли подобное отношение самому существу поэтического? По-видимому, нет. В этом словесном эстетизме сказывается повышенная любовь к языку, к слову, причем эта любовь может падать на долю и евфонии и морфологии. Поэт любуется словом как явлением языка. Примечательно, что мы едва ли увидим подобное любование словом даже у Лермонтова, не говоря уже о Некрасове.

Примеров задержки стиха из-за любования словом можно привести множество. В первую очередь должны быть отмечены слова иностранные, экзотические,— большей частью собственные имена:

16 И стал апостол мудрой веры
17 *Анакреонов и Нинон.....*

(«Послание Лиде», 1816; I, 223)

12 *Пред Селименой и Моиной.....*

(«Катенину», 1821; II, 41)

9 *Адриатической волной.....*[6]

(«Кто знает край, где море блещет», (1827)

и там же:

38 *Пред флорентийскою Кипридой....*

(III, 54)

В «Воспоминаниях о Царском селе» (1829):

32 *Екатерининских орлов.....*[7]

(III, 154)

В слове «екатерининских» Пушкина пленило также и величие исторической ассоциации.

К этой же группе принадлежит строка из «Египетских ночей».

76 *Александрийские чертоги.....*

(VI, 389)

с которой перекликается стих из «Памятника» (1836):

4 *Александрийского столпа.....*

(III, 376)

Что-то есть в самом деле пленяющее в этом длинном, благородном, динамичном(◡◡◡/◡◡) слове «александрийского». Недаром Валерий Брюсов целиком повторил этот, видимо, очаровавший его стих в пьесе «Александрийский столп»:

Но Невском, как прибой нестройный,
Растет вечерняя толпа,
Но неподвижен сон спокойный
Александрийского столпа.

Нет сомнения в том, что уже пятнадцатилетний Пушкин в пьесе «Кольна» (1814) был под эстетическим воздействием слова, когда писал:

98 *Быстротекущей Каломоны*
99 Идет по влажным берегам.....

(I, 26)

Сюда же относится стих из пьесы «В прохладе сладостной фонтанов» (1828):

14 *Как эриванские ковры.....*

(III, 79)

И, наконец, уж приведенное в другой связи:

59 *С Горацием и Лафонтеном.....*

(«Послание к Юдину», 1815; I, 169)

Иногда и слова русские — имена нарицательные — так же, по-видимому, влекут поэта чисто эстетически, и любованьем ими объясняется компенсационное замедление. Такими словами являются преимущественно слова длинные, многосложные. Следует кстати напомнить, что длинные слова вообще часто участвуют в образовании пеонических ходов, что весьма естественно вследствие обилия наличествующих в них неударных слогов.

Здесь надо особо отметить слово «сладострастный», принадлежащее к излюбленным эпитетам в юношеской

поэзии Пушкина. Может быть, для Пушкина-отрока, когда он был в возрасте своего «Пажа», самая эффектность слова заманчиво сочеталась с юношеским восхищеньем перед его полупозволительностью? Во всяком случае, поклонник Парни не скупился на этот эпитет в свой лицейский период. Уже в 1814 г. находим в пьесе «К Батюшкову»:

И *сладострастными* стихами,
И тихим шепотом любви
Лилету в свой шалаш зови.

И рядом, в послании «Князю А. М. Горчакову» (1814)

Не *сладострастия* поэт
Такою песенкой поздравит....

(I, 48)

Еще встречаем слова «сладострастие» или «сладострастный» в пьесе «Письмо к Лиде» (1817, стих 11-й), в «Торжестве Вакха» (1817, стих 60-й; I, 322), позже в пьесе «Мой друг, забыты мной следы минувших лет» (1821, II, 54), а также в пьесе «Как наше сердце своенравно!» (1823, II, 169), в «Египетских ночах» (1828, стих 80-й),— это только при чистых пеонических ходах.

К тем же случаям любования словом я готов был бы причислить и стих из пьесы «Фонтану Бахчисарайского дворца» (1824):

3 Люблю немолчный говор твой
4 *И поэтические слезы.*

(II, 201)

То же в стихе из пьесы «Ел. Н. Ушаковой»:

10 *Как гармоническая роза.....*

(III, 103)

Не столько от образов, сколько от любви к прекрасному слову происходит выделение двух стихов подряд из пьесы «Стансы Толстому» (1819):

19 *И легкокрылую любовь,*
20 *И легкокрылое похмелье!*

(I, 367)

Или еще:

7 *Очарователь легкокрылый.....*

(«Платоническая любовь», 1819; I, 364)

где «очарователь» также выступает в значительной степени в эстетической функции. Это слово Пушкин тоже любил:

1 Критон, роскошный гражданин
2 *Очаровательных Афин.....*

(1829; III, 144)

45 Она задумчивой красой
46 *Очаровательней картины.....*

(«Кто знает край, где небо блещет», 1827; III, 54)

Иногда словосочетание достигает такой звуковой обольстительности, что лишь педант поставил бы поэту в вину, если он медлил на подобном стихе,— таковы:

10 Давно ли старцы любовались
11 Его веселостью живой,
12 *Полупечально улыбались*
13 И говорили меж собой.....

(«Гроб юноши», 1821; II, 55)

Или:

10 Пускай, желаний пылких чуждый,
11 *Ты поцелуями подруг*
12 Не наслаждаешься, что нужды?

(«Юрьеву», 1820; I, 389)

Звучание повторного «у» заставляет вспомнить звуковой ключ поэмы «Цыганы» (Мариула), как показал его Вячеслав Иванов [8].

Примеров можно бы привести еще целый ряд, однако мысль уже ясна, и скопление примеров ничего не прибавит. Но и по отношению к приведенным примерам я сознаю всю опасность произвольности при толковании их как именно эстетических. Однако сам Пушкин дал нам на это некоторое право неоднократными указаниями на свою любовь к слову, как звуку, вроде таких:

Высокой страсти не имея
Для *звуков* жизни не щадить.....

(«Е. О.», I, VII, 1—2; V, 12)

В некоторых случаях причиной замедления пеонического стиха выступает его отягощенность согласными, произнесение которых само по себе требует времени, так в пьесе «Всеволожскому» (1819):

43 *Их исступленные движенья.....*

(I, 360)

Хотя здесь имеется еще на лицо и яркий описательный момент. Или в стихотворении «Наполеон» (1821) в сочетании с ответственностью образа:

18 *Над обесславленной землей....*

(II, 57)

(ср. «Цыганы»: «Над обесславленной могилой»).

Иногда случается, что нагрузка согласными какого-нибудь слога заставляет даже атонировать или во всяком случае произносить бегло какое-нибудь соседнее слово,— например, «ему» в приводимом стихе:

4 Кругом народ непосвященный
5 *Ему бессмысленно внимал.*

(«Поэт и толпа», 1828; III, 85)

Нельзя не напомнить о том, что для временнóй компенсации существенную роль играют слова с удвоенным «н», особенно когда ударение приходится непосредственно перед «нн». В этих случаях естественное растяжение главного ударного слова суммируется с той приостановкой, которая требуется самим сдвоенным «н». Получается чрезвычайно мощное долго-ударение, придающее речи, кроме того, особую энергию: «окровавленные зубцы», «На опаленные лучи», «Благославленная Венерой» и т. д.

Нередко компенсация зависит от момента *образного*. Яркое живописанье заставляет произносить стих медленней, сосредоточивая внимание на том или ином чувственном представлении. Так, в пьесе «Наполеон» (1821):

Оцепенелыми руками[9]
Схватив железный свой венец,
Он бездну видит пред очами,
Он гибнет, гибнет наконец.

(II, 59)

Или в пьесе «Таврида» (1822):

В душе утихло мрачных дум
Однообразное волненье!

(II, 106)

Я не знаю, насколько в этом случае убедительно мое впечатление, но мне представляется, что не будь тут замедления, словосочетание приняло бы характер общего места, а при замедлении слова конкретизируются, все выражение приобретает образность, метафора начинает жить. В более поздней лирике Пушкина — примерно с 1824 г.— случаи пеонов, характеризуемых образностью, встречаются чаще.

«Подражание Корану» (1824) дает три случая — все, однако, в сочетании с моментом звуковым («нн»):

Почтите пир его смиреньем,
И целомудренным склоненьем
Его невольниц молодых.

(II)

И все пред бога притекут,
Обезображенные страхом.....

(III)

Недаром вы приснились мне
В бою с обритыми главами,
С окровавленными мечами
Во рвах, на башне, на стене,

(VI, II, 204)

В том же 1824 г.— один из самых ярких примеров образной живописующей компенсации в уже приведенном нами восьмистишии «Виноград»:

Краса моей долины злачной,
Отрада осени златой,
Продолговатый и прозрачный,
Как персты девы молодой.

В этом примере налицо и любовное отношение к аллитерирующим словам.

Благодаря пеоническому замедлению самое, казалось бы, ходовое выражение может приобрести свежесть подлинного образа; так в пьесе «Ненастный день потух, ненастной ночи мгла» (1824):

8 Там море движется роскошной пеленой
9 *Под голубыми небесами.....*

(II, 203)

Любопытный и, пожалуй, с первого взгляда не совсем убедительный случай представляет собой стих из пьесы, посвященной А. П. Керн (1825):

3 *Как мимолетное виденье,*
4 Как гений чистой красоты.

(III, 265)

Казалось бы, образ «мимолетности» должен выразиться в быстром, тоже мимолетном произнесении стиха. Между тем стих требует замедления. Думая, что данный стих должен произноситься быстро из-за образа «мимолетности», мы, видимо, делаем ту ошибку, которая так часто встречается в практике декламации. Исполнитель ставит свою выразительность в зависимость от образа, как такового,— если он веселый, то и исполнение веселое, если мрачный, то и исполнение мрачное — забывая при этом, что самый образ еще ровно ничего не значит, что существенна лишь его *функция*, зависящая от контекста. Образ сам по себе мрачный может в данной определенной функции прозвучать совсем не мрачно, и наоборот, образ веселый, но, скажем, припоминаемый в мрачном состоянии, никак не повлечет за собой веселой интонации. Об этой истине слишком часто забывает рядовой исполнитель. Подобное явление имеет, по-видимому, место в данном стихотворении. Созерцательное восхищенье превозмогает мимолетность самого видения; поэт идет не от образа, а от своего состояния. Мелькнувший образ останавливает мгновенье,— замедленность, сравнительно с соседними стихами, оценил и выразил Глинка, как раз на слове «мимолетное» давший четвертные ноты,

да еще с нагрузкой их акцентами. Повторение стиха Пушкина вызвало у Глинки полное повторение музыкальной фразы.

О голубом небе Пушкин еще прекрасно сказал в 1827 г. в пьесе «Кто знает край, где небо блещет»

2 *Неизъяснимой синевой*..... [10]

Еще примеры:

13 *Под голубыми небесами*
14 Великолепными коврами,
15 Блестя на солнце, снег лежит.....

(«Зимнее утро», 1829; III, 127)

И там же:

26 Друг милый, предадимся бегу
27 *Нетерпеливого коня*.....

Здесь замедление передает не характер коня, а сдерживание его седоком. Такое понимание данного стиха доставляет богатую возможность исполнителю.

Отрывок «Стамбул гяуры нынче славят» (1830) дает нам, кроме уже приведенных выше, также выразительные П4:

28 Харемы наши молчаливы,
29 *Непроницаемы стоят*.....

где снова замедление стиха вызывает живой образ «непроницаемости», а не отвлеченное о ней понятие, и еще:

42 На кольях скорчась мертвецы
43 *Оцепенелые чернели* [11].

(III, 195)

Еще два-три примера, пожалуй, исчерпали бы категорию пеонических стихов в лирике Пушкина с преобладанием образного содержания.

Наконец, остается сказать несколько слов о пеонических стихах формулы П2 + П4. По большей части они так же подвергаются замедлению вследствие тех или иных смысловых причин. Но нельзя упускать из виду, что всякое подобное замедление в пеонах форму-

лы П2 + П4 подкрепляется еще тем обстоятельством, что данный ход как таковой несколько затруднителен для произнесения, с точки зрения ритмической, и замедленность его коренится уже в самом ходе.

Я позволю себе остановиться еще на нескольких отдельных примерах пеонических ходов с формулой ◡◡◡/◡◡◡/.

Таков стих в пьесе «К Батюшкову» (1814):

29 И звезд ночных при бледном свете,
30 Плывущих в дальной вышине,
31 *В уединенном кабинете,*
32 Волшебной внемля тишине.....

(I, 69)

Как известно, Пушкин повторил этот стих через много лет в восьмой песне «Евгения Онегина». Что-то радовало его в данной формулировке. В ней, действительно, есть что-то, вызывающее «лирическое волненье»,вспоминается состояние поэта из последних строк пьесы «Октябрь уж наступил». Однако у Пушкина-юноши «уединенный кабинет» скорее наводит на легкие, любовные мысли. Так один и тот же стих по-разному произносится в смысле оттенка отношения, но в обоих случаях сохраняет ту замедленность, на которую нам указывает его строение во времени.

В пьесе «Из письма к Я. П. Толстому» (1822) есть стих:

21 *Где своенравный произвол.....*

(II, 113)

Этот случай как будто не единственный, когда Пушкин замедляет ход стиха из-за своеобычного, удачно найденного эпитета, который хочется оттенить как таковой.

Близкий к данному пример в пьесе «Н. В. Слёнину» (1822):

1 Я не люблю альбомов модных:
2 *Их ослепительная смесь*
3 Аспазий наших благородных
4 Провозглашает только спесь

(III, 62)

Любопытный пример есть в пьесе «Не дай мне бог сойти с ума» (1833):

Я пел бы в пламенном бреду,
Я забывался бы в чаду
Нестройных, чудных грез.

(III, 266)

Вероятно, пеоническое замедление, которого требует слух, вызвано здесь повторностью формулировки данного стиха и предыдущего. При этом условии происходит нарастание ко второму стиху. Еще имеет значение (при совпадении формулировок), что стих 10-й — цельная фраза, а стих 11-й — только часть фразы и образы стиха 12-го влияют в свою очередь на его замедление.

Наконец, чтоб обзор пушкинских пеонических стихов в лирике был более или менее полон, следует еще оговорить те случаи, когда выставленное ритмом требование компенсации по смыслу не оправдывается достаточно четко.

Своеобразный пример в стихотворении «Жених» (1825):

На сукна, коврики, парчу,
На новгородскую камчу
Я молча любовалась
И диву дивовалась.

(II, 266)

При всей тенденциозности, какую может проявить исследователь, желающий во всем видеть подтверждение своей мысли, едва ли удастся в данном случае найти замедлению смысловое оправдание, разве лишь видеть в произнесении этого стиха предвкушение состояния, выраженного следующими (любованье и удивление). Можно опираться и на эстетическое отношение к слову «новгородскую». Однако стихотворение «Жених» должно, как нам кажется, исполняться в народном стиле декламации, а в этом стиле подчеркивание смысловых моментов не должно нарушать ровного ритмического хода произнесения в быстром сравнительно темпе и с минимумом выразительности на деталях.

При таком произнесении замедление становится почти или даже вовсе незаметным. Это относится и к стиху 11-му того же стихотворения. Хотя его можно превосходно оправдать из смысла, но едва ли следует особенно выразительно произносить из-за стилистических соображений:

9 Тужила мать, тужил отец,
10 И долго приступали,
11 *И отступились наконец,*
12 А тайны не узнали.

Вообще в «Женихе» на 92 4Я всего только 2 пеонических стиха.

Мои наблюдения над П4 в лирике Пушкина я попытался подкрепить на материале одной из поэм, писанной 4Я. Мне казалось, что применение П4 должно быть в поэмах вообще ограниченнее, чем в лирике, благодаря их повествовательному содержанию. Наблюдения подтвердили эту мысль, но лишь в известной мере.

В поэме «Цыганы» (1824) 588 стихов, из них 4Я — 532. П4 всего — 29; сомнительных — 3 (т. е. П4 — около 5,5%). Этот процент ниже, чем в лирике, которая после 1818 г. дает не ниже 7%. Эта же цифра характеризует и лирику 1824 г. Годы 1814—1817 гг. и 1831—1833 гг. характеризуются малым процентом П4: 1814 — около 1,5%; 1815 — 2,5%; 1816 — около 5%; 1817 — около 6%; 1831 — 2%; 1832 — около 6%; 1833 — около 4%; в 1834 г. Пушкин, как известно, почти стихов не писал. Годы 1835—1836 дают 7 и 8%.

Разберем замеченные 29 П4 подряд.

1 Цыгане шумною толпой
2 *По Бессарабии кочуют.*

Это знакомый нам случай применения П4 при собственном имени (обозначение места действия). Однако здесь, возможно, привходит и подчеркивание благозвучия экзотического слова.

7 Между колесами телег,
8 *Полузавешенных коврами.....*

Если не принимать в расчет сдвоенного «н»,— случай не характерный. Конечно, в этом примере большая сила описательности, но я предпочел бы как исполнительское решение паузу в конце стиха — бо́льшую, чем обычный стихораздел. Она подчеркнула бы удачно образ «горит огонь».

82 Медведя рев, его цепей
83 *Нетерпеливое бряцанье.....*

Само по себе длинное (шесть слогов), оно неизбежно в ямбе приводит к П4 + П4. Это однако не снимает выразительной значимости данного хода (ср. «нетерпеливого коня» в пьесе «Зимнее утро»).

93 Уныло юноша глядел
94 *На опустелую равнину.....*

Замедление объясняется состоянием героя, его вчувствованием в окружающую природу. Кроме того, к замедлению побуждает «образ» равнины, да еще «опустелой».

159 Что бросил я? Измен волненье,
160 *Предрассуждений приговор,*
161 Толпы безумное гоненье
162 *Или блистательный позор.*

Замедление оправдано смысловой и звуковой нагруженностью стихов.

Однако стих 162-й представляется более сомнительным из-за ударения на слове «или» (в пушкинское время «или́»). Если же это слово атонировать, получим характерный стих П4, замедляемый и насыщенностью эмоции, и логическим смыслом, и вопросительностью формы, и блеском формулировки [12].

163 Но там огромные палаты,
164 *Там разноцветные ковры.....*

Повторенное «там» я положительно считаю неударенным, и стих признаю за П4. Его живописная природа естественно обусловливает замедление.

Следующие три П4 приходятся все на сравнительно короткую реплику Алеко, исполненную большого лирического подъема,— это стихи 170, 171 и 175-й:

169 А девы... Как ты лучше их
170 *И без нарядов дорогих,*
171 *Без жемчугов, без ожерелий!*
172 Не изменись, мой нежный друг,
173 А я... одно мое желанье —
174 С тобой делить любовь, досуг
175 *И добровольное изгнанье!*

Замедление стиха 171-го подкреплено еще перечислением (пауза на запятой), а стих 175-й — мыслью, где сосредоточена значительная доля темы всего произведения.

190 И жил он на брегах Дуная,
191 *Не обижая никого.....*

Замедление вызывается подчеркиванием смысла. Безобидность Овидия,— его самая характерная черта и самая близкая незлобному цыгану.

211 *И завещал он умирая,*
212 Чтобы на юг перенесли
213 *Его тоскующие кости,*
214 И смертью — чуждой сей земли
215 *Неуспокоенные гости!*

Пример тоже — не вызывающий сомнений. В стихе 211-м, во-первых, содержится интонационно содержание следующих стихов, затем подготовка внимания слушателя к завещанию, наконец, придаточное «умирая» может также вызвать паузу перед этим словом,— хотя я лично этой паузы избежал бы: не стоит подчеркивать, что завещание делалось «умирая», что естественно само собой.

Стих 213-й я охотно счел бы за П4. Во всяком случае рекомендуется слово «его» произносить очень бегло, чтобы обеспечить этому стиху, столь насыщенному содержанием и столь благозвучно построенному, необходимую медленность произнесения.

Стих 215-й содержит всю драму изгнанника, и медленное его произнесение, да еще в конце длинного рассказа, более чем оправдано,— не говоря даже об «нн».

226 Везде по-прежнему находят
227 *Гостеприимство и покой.*

После слова «гостеприимство» естественна смысловая пауза, ср. 230-й:

230 *Он без забот и сожаленья*
231 Ведет кочующие дни.

Пример менее рельефен. Это проходное место поэмы произносится более быстро, ровно, пеонические ходы становятся менее заметными. Однако, делая растяжение на «забот» и «сожаленья»,— мы легко компенсируем пеонический ход, исходя из состояния героя.

То же соображение о «проходности» куска относится и к стихам 241—242-му:

240 В селеньях, вдоль степной дороги,
241 *Близ молдаванского двора*
242 *Перед толпою осторожной*
243 И тяжко пляшет и ревет.....

Однако стих 241-й относится вполне к тем случаям, когда Пушкин с таким удовольствием применяет длинное, звучное экзотическое слово, а стих 242-й изображает в своем замедлении настороженность толпы.

254 Старик на вешнем солнце греет
255 *Уж остывающую кровь*.....

Замедление органически вытекает из образа и отношения к нему. Стих 264-й относится к тем, которые пленяют и внешней красотой, и полноценностью чувства:

264 *Иль упоительным лобзаньем*.....

Я хотел бы, на мой вкус, атонировать слово «мою» в следующем стихе:

265 *Мою задумчивость она*
266 В минуту разогнать умела!..

Во всяком случае следует «мою» произносить бегло. Стих 373-й:

373 (*Вот видишь: я припоминаю,*
384 Алеко, **старую** печаль).....

Пауза на двоеточии выразительно оправдана.

Яркий пример имеем в стихе 407-м:

405 Меж ними никогда мой взор
406 Не выбирал себе подруги —
407 *И одинокие досуги*
408 Уже ни с кем я не делил.

Здесь и предпоследний стих длинного рассказа, и образ праздного одиночества — все требует медленного, раздумчивого произнесения стиха.

Стихи 423-й и 425-й так насыщены эмоциональным содержанием, что их замедленность является просто драматическим требованием:

422 Клянусь, и тут моя нога
423 *Не пощадила бы злодея*;
424 Я в волны моря, не бледнея,
425 *И беззащитного б толкнул*.....

440 *Но оробелая рука*
441 Покровы хладные хватает.....

Замедление объясняется из состояния героя. Любопытно, что если бы Алеко не «хватал», а лишь «схватил» бы один раз хладные покровы, то внезапность жеста и его мгновенность не позволили бы продлевать стих 440-й. Однако здесь дано повторное действие на продолжающемся состоянии.

Замедление, вызываемое словом «нетерпеливый», было уже нами отмеченно в «Цыганах», в стихе 83-м. Оно встречается вновь перед сценой рокового свидания Земфиры и Молодого цыгана:

455 *Нетерпеливо он идет*,
456 Куда зловещий след ведет.

Далее:

464 И близкий шепот слышит он
465 *Над обесславленной могилой*.

Здесь налицо и подготовка внимания к последующей сцене, и звуковая нагруженность слова «обесславленной».

497 Старик-отец один сидел
498 *И на погибшую глядел*
499 В немом бездействии печали.....

Печаль старика, его состояние «немого бездействия»— все требует замедленного произнесения.

511 *Мы не терзаем, не казним.....*

Замедлен по логическим причинам.

Наконец в эпилоге:

Стих 545-й — исполнен торжественного самосознания русской государственной мощи:

545 *Где повелительные грани*
546 Стамбулу русский указал.....

Стих 563-й замедляется и от введения в содержание стиха 564-го, и от звуковой напряженности:

563 *И под издранными шатрами*
564 Живут мучительные сны.

Стихи 553-й и 556-й причисляю к сомнительным из-за неясной ударности слова «их» в обоих случаях.



ГЛАВА ШЕСТАЯ

ИЗ «ЕГИПЕТСКИХ НОЧЕЙ»

Чертог сиял. Гремели хором
Певцы при звуке флейт и лир.
Царица голосом и взором
Свой пышный оживляла пир;
Сердца неслись к ее престолу,
Но вдруг над чашей золотой
Она задумалась и долу
Поникла дивною главой...

И пышный пир как будто дремлет.
Безмолвны гости. Хор молчит.
Но вновь она чело подъемлет
И с видом ясным говорит:
В моей любви для вас блаженство?
Блаженство можно вам купить...
Внемлите ж мне: могу равенство
Меж нами я восстановить.
Кто к торгу страстному приступит?
Свою любовь я продаю;
Скажите: кто меж вами купит
Ценою жизни ночь мою? —

Рекла — и ужас всех объемлет,
И страстью дрогнули сердца...
Она смущенный ропот внемлет
С холодной дерзостью лица,
И взор презрительный обводит

Кругом поклонников своих...
Вдруг из толпы один выходит,
Вослед за ним и два других.
Смела их поступь; ясны очи;
Навстречу им она встает;
Свершилось: куплены три ночи,
И ложе смерти их зовет.

Благословенные жрецами,
Теперь из урны роковой
Пред неподвижными гостями
Выходят жребии чредой.
И первый — Флавий, воин смелый,
В дружинах римских поседелый;
Снести не мог он от жены
Высокомерного презренья;
Он принял вызов наслажденья,
Как принимал во дни войны
Он вызов ярого сраженья.
За ним Критон, младой мудрец,
Рожденный в рощах Эпикура,
Критон, поклонник и певец
Харит, Киприды и Амура.
Любезный сердцу и очам,
Как вешний цвет едва развитый,
Последний имени векам
Не передал. Его ланиты
Пух первый нежно отенял;
Восторг в очах его сиял;
Страстей неопытная сила
Кипела в сердце молодом...
И грустный взор остановила
Царица гордая на нем.

— Клянусь...— о матерь наслаждений,
Тебе неслыханно служу,
На ложе страстных искушений
Простой наемницей всхожу.
Внемли же, мощная Киприда,
И вы, подземные цари,
О боги грозного Аида,
Клянусь — до утренней зари

Моих властителей желанья
Я сладострастно утолю
И всеми тайнами лобзанья
И дивной негой утомлю *).
Но только утренней порфирой
Аврора вечная блеснет,
Клянусь — под смертною секирой
Глава счастливцев отпадет.

. . . .

И вот уже сокрылся день,
Восходит месяц златорогий.
Александрийские чертоги
Покрыла сладостная тень.
Фонтаны бьют, горят лампады,
Курится легкий фимиам,
И сладострастные прохлады
Земным готовятся богам.
В роскошном сумрачном покое
Средь обольстительных чудес
Под сенью пурпурных завес
Блистает ложе золотое **)

. . . .

(1824—1835)

Стихотворный кусок «Египетских ночей» был набросан и потом переработан из 6Я в 4Я еще в 1824—1825 гг. Затем поэма (ибо набросок обещал разрастись в поэму) была оставлена. В факте переработки произведения из одного размера в другой и в том, что оно осталось неоконченным, нет ничего необычайного для поэтической практики Пушкина.

Тема Клеопатры увлекала Пушкина и в более поздние годы. В прозаическом отрывке 1835 г. именно эта тема предлагается для исполнения заезжему итальянско-

---

* В академическом издании:

Я сладострастно утомлю
И всеми тайнами лобзанья
И дивной негой утолю.

** Согласно академическому изданию 1949 г. стихи 74—85-й представляют собой самостоятельный отрывок, являющийся предположительно продолжением неоконченной поэмы. Для нас в этом нет никакого сомнения.

му импровизатору. Жуковский, издавший «Египетские ночи» уже после смерти Пушкина, не усомнился включить стихотворную часть поэмы в прозаический отрывок с импровизатором, в качестве заключения. Возможно, что какие-нибудь до нас не дошедшие суждения Пушкина подсказали Жуковскому решение соединить отрывки, прозаический и стихотворный, воедино. Было бы странным предполагать, что Жуковский, может быть, знавший мнение на этот счет автора, мог без достаточных оснований дать отрывку новую функцию. Впрочем, в самом отрывке есть некоторые черты, которые могли позволить Жуковскому органически включить отрывок как импровизацию в прозаическую повесть. Усматривал ли сам Пушкин импровизационные черты в созданном им ранее отрывке?

Первоначально отрывок писался не как подражание импровизации, ничто не говорит о том, что Пушкин сознательно вводил в него импровизационные черты. Остается предположить, что Пушкин ввел их помимо своей воли, может быть, под влиянием слишком непосредственной увлеченности захватившей его темой. К сожалению, мы не можем судить, как именно, в каком творческом темпе, создавался Пушкиным его первоначальный отрывок. Может быть, самый процесс создания произведения не остался без влияния на ритмические качества отрывка.

В стихотворной части «Египетских ночей» всего 85 стихов. Из них 4Я—23. На первые 32 стиха приходится 4Я 17, а на остальные 53 — всего 6 стихов. Полупеонов формулы 2 Я + П4 — 48, т. е. больше половины всех стихов. На первые 32 стиха их — 11. Полупеонов формулы П2 + 2Я — всего 1. Полупеонов формулы П4 + 2 Я — 2. Чистых пеонов формулы 2 П4—5, причем на первые 32 стиха не приходится ни одного. Более редких форм: С + Я + П4 — 2; ХЯ + 2Я — 1. В куске четвертом (стихи 33—57-й) на 25 стихов — полупеонов формулы 2 Я+ П4 — 15 и чистых пеонов формулы 2 П4 — 2.

Первое, что бросается в глаза при стихологическом анализе «Египетских ночей»,— это то, что отрывок делится явственно на две части: первую, в 32 стиха, ха-

рактеризуемую преобладанием чистых ямбов, и вторую, в 53 стиха, с преобладанием пеонических ходов, в частности формулы 2 Я + П4. Чисто пеонические стихи (2 П4) приходятся все на вторую часть.

Исходя из положений, высказанных в свое время Андреем Белым (см. выше, начало третьей главы), можно констатировать, что вторая часть отрывка взволнованнее первой.

Следует, однако, отметить, что «взволнованность» эта не придает стихам отрывка большого разнообразия. Стихи текут почти без перебоев, однообразными, к концу строк облегчающимися волнами. Можно заметить целые группы одинаковых по ритмическому построению стихов (2 Я + П4): стихи 54—66-й (целых 12 подряд — случай у Пушкина редчайший) и, с пропуском одного стиха, еще 10 — стихи 68—78-й. Это однообразие формулы 2 Я + П4 и частое применение (в первой части) чистых ямбов, иной раз по три подряд, ставят «Египетские ночи» в особое положение среди произведений Пушкина в отношении ритмики.

В таком однообразии ритмического строя, столь вообще несвойственном поэтике Пушкина, есть как бы самозабвение, непроизвольное следование за чередованием одинаково развертывающихся волн.

Всякий, кто импровизировал сам или даже слушал импровизацию, знает, что при этом процессе исполнитель действительно становится бледным как полотно от особой сосредоточенности, как бы одержимости. Именно при таком состоянии импровизирующего легко может возникнуть однообразное, уже властвующее над поэтом повторяющееся движение стихотворных строк.

Обилие ямбов в первой части показывает, что изложение начинается сдержанно, осторожно, еще без особого подъема; примечательно, что это совпадает с состоянием импровизатора, когда он «берет разбег», в это время он накопляет необходимую сосредоточенность всего существа и тут же у него оформляется контур сюжетного развития его импровизации.

Лишь только Клеопатра бросила вызов, объективное, живописующее изображение сменяется «лириче-

ским волненьем», сохраняющим высокий уровень напряженья вплоть до стиха 75-го, где начинается третья часть отрывка, опять более объективно-живописующая.

Ритмическая система «Египетских ночей» для Пушкина, даже молодого, в общем однообразна. Да и в других отношениях в отрывке есть такие черты, какие сам Пушкин мог счесть соответствующими замыслу показать импровизацию. И если в «Египетских ночах» раскрываются глубины, от которых захватывает дух, то вместе с тем в них налицо и немалая эффектность, которая, не будь гения Пушкина, могла бы показаться мелодраматичной.

Эффектностью блещет уже первый стих отрывка:

Чертог сиял. Гремели хором.....

Фермата после слова «сиял»— вот единственное декламационное решение этого стиха. А мы знаем, что фермата — любимый прием стиха драматического. Примененная после первых же двух слов, да еще таких пышных, как «чертог сиял», она создает сразу впечатление театральности, которая, с первой же строки, дает и дальнейшему исполнению определенный театральный уклон.

Слова «Гремели хором | Певцы при звуке флейт и лир» также не лишены театральности. Но вот в стихе 3-м впервые выводится Клеопатра,— имя ее ни разу в поэме не названо. В этом стихе слово «царица» должно стоять в паузах, стих легко разрешается в произнесении, пеоническая убыль компенсируется:

Царица \/ голосом и взором.....

Задержка, естественно создаваемая ходом П2 +2 Я, определяет замедление, дающее представление об обширности, царственности пира в стихе 4-м:

Свой пышный оживляла пир.....

Содержащийся в стихе 5-м образ — условен, точнее, это — условное выражение, неделимое в своей цельности. Поэтому для исполнителя лучше применить ровный ход ямба, причем, разумеется, на слове «престолу»

ударение будет интонационно сильнее, чем на слове «ее», но едва ли это заметно отразится на разнице их протяженности:

Сердца неслись к ее престолу.....

Нельзя не признать, что в этом стихе снова ощущается внешняя эффектность при отсутствии образной конкретности.

В дальнейшем изложении я не буду всякий раз упоминать о том или ином требовании временны́х компенсаций,— они должны быть уже ясны из общих предпосылок и сделанного выше разбора лирических стихотворений.

Стих 6-й разрешается, опять-таки в плане театральном, при помощи неизбежной паузы после слова «вдруг»:

Но вдруг \/ над чашей золотой....

Столь же естественная пауза возникает в стихе 7-м после слова «задумалась». Она необходима как логический раздел, без нее фраза показалась бы непонятной. Кроме того, она возникает после глагола, выражающего незаконченное, длящееся состояние:

Она задумалась \/ и долу....

Заключительная фраза целого куска сама по себе требовала бы замедленного произнесения, именно как заключительная. Поскольку фраза говорит о задумчивости, сковавшей все веселье пира, ей тем более подходит замедленность:

Поникла дивною главой.....

Первый кусок отрывка — самый эффектный, «эстрадный»: он теснее других сочетается с образом итальянца-импровизатора, впоследствии изображенным в прозаическом описании.

Повествованье продолжается нейтрально-спокойно:

И пышный пир как будто дремлет.....

В стихе 10-м тот же прием, что в стихе 1-м:

Безмолвны гости. ⌒ Хор молчит.....

В стихе 11-м слово «она», поставленное после слов «Но вновь», естественно утрачивает силу своего ударения. Эта убыль длительности едва заметно для слуха распределяется как компенсация на остальные ударенные слоги стиха, который в общем остается весьма близким к чистому 4Я:

Но вновь она чело подъемлет.....

В стихе 12-м замедление обусловливается предварением прямой речи, им подготовляется внимание слушателей:

И с видом ясным говорит.....

Можно предложить и другой вариант, где роль привлечения внимания сыграет пауза:

И с видом ясным \/ говорит.....

Этот вариант суше, прозаичней. Я предпочел бы первый.

Начало прямой речи Клеопатры не может не удивить на первый взгляд своей ритмикой: три 4Я подряд!

В стихе 15-м сама собой подсказывается уже знакомая нам в этом произведении фермата:

Внемлите ж мне: ⨀ могу равенство.....

Оба полустишия чисто ямбичны. Первые два стиха, судя по ритмическому ходу, требуют произнесения ровного, не подчеркнутого. Такое решение мы не можем не признать наилучшим, если вникнем в образ говорящего действующего лица и в «предлагаемые обстоятельства». Клеопатра привыкла к страстному поклонению всех. Поэтому естественно:

В моей любви для вас блаженство.....

И в следующем стихе 14-м продолжается тот же 4Я. Налицо требование ровного, не эмфатического произношения. В данной фразе Клеопатра еще легко, вскользь, со зловещей деловитостью выражает «ужасающую» мысль

Блаженство можно вам купить.....

Намек видимо не понят — и не может по своей чудовищности быть сразу понят — присутствующими. Клеопатра переходит к откровенному раскрытию своей мысли: «Внемлите ж мне...», но прямо еще не говорит о зловещем торге.

Еще недосказанное, столь много сулящее обещание выражено в замедленном стихе 16-м:

> .....могу равенство
> Меж вами я восстановить.....

Присутствующие все еще не поняли до конца, но затаили дыхание. Из уст царицы звучит хлещущий, как бич, вопрос:

> Кто к торгу страстному приступит?...

Слово «торг» произнесено. Но это еще не все. Стих начинается с резкого, выразительного спондея. Спондей уже сам по себе компенсирует пеоническую убыль во второй части стиха.

Что же это значит?

Это значит, что царица продолжает говорить без подчеркиванья, ровно, холодно. Но пора же наконец досказать. Страстный обряд, эротическая жертва внешне имеет вид торговой сделки. Она с царственной циничностью, обнаженно, без обиняков определяет предмет сделки:

> Свою любовь \/ я продаю.....

Слово «свою» в этом стихе едва ли несет полноценное ударение,— это было бы излишним указанием на себя, и так ясно, о чьей любви идет речь. Стало быть, первое полустишие обнаруживает тенденцию к П4. После слова «любовь» желательна пауза ради ясности первого пункта сделки. Показано и некоторое замедление на словах «я продаю».

В стихе 19-м двоеточие после слова «скажите» не должно, на мой взгляд, вызывать никакой приостановки. «Скажите» употреблено условно, как связка, и, по смыслу, могло бы и вовсе отсутствовать. Его ударение будет несколько слабее остальных в стихе.

Отсутствие эмфазиса в этом стихе выражается его чистым ямбическим ходом:

Скажите: кто меж вами купит.....

Остановка после «скажите» конкретизировала бы действие, и Клеопатре осталось бы на самом деле дожидаться изустного ответа. Гений Пушкина подсказал другое решение: согласие претендентов — безмолвно. Реальные отклики на вызов царицы звучали бы мелко.

В стихе 20-м содержится самое условие сделки. На содержании этого стиха основывается вся тема «Египетских ночей». Между тем его ритмическая структура не выражает на первый взгляд ничего из ряда вон выходящего. Но посмотрим, не поможет ли нам этот простой ямбический ход стиха приблизиться к пониманию пушкинского образа Клеопатры?

Клеопатра уже заявила, что продает свою любовь. Но есть ли такому товару цена? Сама царица привыкла думать, что нет. Ее «поклонники» (кстати сказать, слово тоже театрального плана), вероятно, наперебой уверяют ее в том же. Но если есть продажа, должна быть и цена. Жизнь за любовь Клеопатры — это недорого, это естественно. Несомненно, что «поклонники» и сами считают жизнь единственной достойной ценой для такого предмета. Мы — на границе мелодрамы. Стоит тем или иным приемом подчеркнуть роковой контраст (любовь — смерть), как мы почувствуем, что уже не удержались у края. Пушкин, через ритмическую структуру стиха, указывает нам, чтобы мы береглись роскошной мелодраматичности. Чистый ямб требует произнесения ровного, не эмфатического. Вопрос Клеопатры звучит просто, деловито, с оттенком иронии:

Ценою жизни ночь мою?....

Разбор этого и предыдущих стихов приближает нас к определенной характеристике Клеопатры. В этой части отрывка ее характер можно было бы назвать «ямбическим». Мы увидим, как в дальнейшем открываются иные, глубокие и темные его черты.

Третий кусок поэмы начинается с уже знакомого нам приема — ферматы, орфографически выраженной здесь через тире:

Рекла — и ужас всех объемлет.....

Первое же дыхание страсти в поэме рождает пеоническую формулу и замедляет стих, кстати, оканчивающийся многоточием:

И страстью дрогнули сердца.....

Ямб следующего стиха, 23-го, вводит нас снова в бесстрастие поведения Клеопатры:

Она смущенный ропот внемлет.....

Ее холодная, вызывающая неподвижность, презрительная медленность ее обводящего всех присутствующих взора, наконец (стих 26-й) подготовка к чему-то значительному и непредвиденному — оправдывает замедления стихов 24—26-го:

С холодной дерзостью лица
И взор презрительный обводит
Кругом поклонников своих.....

Стихи 27—29-й:

Вдруг из толпы один выходит,
Вослед за ним и два других.
Смела их поступь; ясны очи;
Навстречу им она встает.....

особенно интересны для исследователя. Казалось бы, здесь должен повториться театральный эффект. На него наталкивает самая неожиданность безумного решения трех домогателей царицына ложа. И даже место для ферматы как будто указано: после слова «вдруг».

Однако Пушкин дает нам иные указания, весьма важные для понимания вещи в целом и для ее исполнения. Он дает три стиха 4Я подряд, что, как мы знаем, столь редко в поэтике Пушкина. Авторское указание предостерегает против излишнего нажима, против драматизма, который так легко может и здесь переродиться в мелодраматизм, против какой бы то ни было при-

поднятости. Факт пусть сам говорит за себя. Выход трех претендентов столь потрясающ, что всякая его аффектация может только снизить впечатление. Они вышли так просто, что пока это вызывает у присутствующих лишь оцепенение. Интонация в стихах 28—29-м подсказывается вопросительная, недоумевающая: да что же это такое? Что же делается?.. Эту интонацию, как нам кажется, можно без натяжки распространить и на стих 29-й, который не требует паузы на точке с запятой, и даже на стих 30-й. Недоумение перед совершающимся продолжается. Наконец стих 31-й содержит явственную паузу после слова «свершилось». Заканчивается кусок ровно, без пафоса, внушительно, прозаично — 4Я:

И ложе смерти их зовет.....

Этот кусок — стихи 21—32-й — насчитывает очень высокий процент ямбов: 6 на 12 стихов (!), и он богаче всего фактическим действием. Строгий, сдержанный характер куска, в котором все эмоциональное богатство еще не раскрыто, еще накопляется втайне, соответствует завязке и подводит к главному.

Таким образом, уже в первых трех кусках поэмы мы, через анализ временно́й формы стиха, его ритмической структуры, получили указания на характер Клеопатры и ее отношение к другим (характеристика ее дополнится в дальнейшем) и завязали узел событий на основе фактов.

Три жертвы обречены. Мы хотим их видеть. Мы вместе с ними вынимаем из «роковой урны» жребий сладострастной расправы. Слушатель «Египетских ночей» в известной мере испытывает то же чувство, что и зритель публичной казни.

Кто же они, эти трое? Их отвлеченность теперь уже невыносима. Нужны их имена, их лица, их души. И Пушкин оправдывает наши взволнованные ожидания: следует описание трех обреченных. Стих меняется. Ямб уступает первенство пеонам. На 25 стихов — чистых ямбов только 4. Для предыдущего куска они составляли 50%, для настоящего — 16%. Наступает захватывающий миг изымания жребиев.

Стих 33-й, сильно облегченный, следует рассматривать как первое звено длинного куска-предложения, занимающего целых четыре стиха, смысл которого сосредоточен в понятии «жребии». Приступ издалека, медлительность самого торжественного действия, его ритуальность (при изымании жребиев присутствуют жрецы) — все это обусловливает медленность стиха, зачинающего новый кусок. Те же черты, та же затаенность дыхания присуща и следующим трем стихам:

Благословенные жрецами,
Теперь из урны роковой
Пред неподвижными гостями
Выходят жребии чредой.....

Как же представляет Пушкин своих героев? Как Флавий, так и Критон не являются историческими лицами. Выделение паузами их имен не имеет смысла, так как и то, и другое имя — нейтральны и не требуют запоминания. Поэтому естественно, что имена обоих первых претендентов включены в объективные, ровные ямбические строки. Флавий несет на себе уже груз лет, походов и колониальных служб, отсюда (из образа) — замедление стиха 38-го:

В дружинах римских поседелый.....

Его гордостью, его решимостью стоика, его закаленной храбростью нагружены два следующих стиха. Из них стих 40-й несет всю силу отношения седого воина к вызову царицы. Этот стих — словно долгий взгляд, которым Флавий измерил бесстыдно-дерзкую женщину, взгляд, тоже, может быть, полный презренья:

Снести не мог он от жены
Высокомерного презренья.....

Стих 41-й:

Он принял вызов наслажденья.....

Решительность, воля воина выражены в чередовании двух трохаических слов —«принял» и «вызов» в первой части стиха (ямбической). Далее следует пеониче-

ский ход. Убыль времени компенсируется отчасти упором на вышеприведенные трохаические слова, отчасти на несколько растянутое произнесение слова «наслажденья», довольно тяжелого и по своему звуковому составу.

Обращает на себя внимание, что через строчку мы снова встречаем ту же «флавиеву» поступь:

43 Он вызов ярого сраженья.....

В стихе 42-м пеон в начале, чистые ямбы — во второй части. Основания временно́й компенсации — те же.

Мужественный, немолодой Флавий охарактеризован ритмически медленностью, силой воли, суровостью, родственною римскому шлему и тяжелому боевому коню.

Внешне-ритмический рисунок характеристики Критона близок к таковому Флавия, однако по существу они различны. Стих 44-й — чистый ямб и подчиняется тем же условиям, что стих 37-й: такая же возможность маленькой паузы после имени и энергичное «младой мудрец». Дальнейшие три стиха 2 Я + П4.

Разница с характеристикой Флавия та, что в стихах о Критоне ямбы склоняются, хотя и незначительно, к П4: «рожденный в рощах», «Критон, поклонник», «Харит, Киприды», между тем как у Флавия, при той же формуле: «он принял вызов», «в дружинах римских».

По отношению к стихам 37-му и 44-му можно рассуждать и иначе. Можно ценой беглого произнесения слова «первый» в стихе 37-м увеличить паузу после слова «Флавий» и равным образом произнести бегло слова «за ними» в стихе 44-м, с той же целью увеличения паузы после слова «Критон». При этом имена несколько выделятся. Может быть, это и неплохо, поскольку в данном куске тема имени, хотя и слабо, но все же заявлена. О третьем любовнике сказано, что он имени «векам не передал».

Прибегать к фермате после имен «Флавия» и «Критон» мне кажется излишним, раз мы сомневаемся даже в уместности паузы.

Таким образом, те замедления, которыми характеризуются стихи о Флавии и Critone, будучи в равной мере согласованы с пеоническими ходами тех и других, однако, на самом деле — разного качества. Если у Флавия они идут от образа немолодого римского воина-стоика, то у эпикурэйца Критона они насыщены легкой, лирически окрашенной негой.

Подготовляя пленяющий образ третьего претендента, безымянного юноши, стих 48-й естественно замедляется. Можно, однако, и применить паузу после слова «сердцу», тем более, что это избавляет от неприятного звукосочетания «у — и — о». Стих заполнен маловыразительным сравнением. Известно, что они встречаются в поэзии Пушкина — ср. описания Марии в «Полтаве», Ольги в «Евгении Онегине». Его исполнение — ровный ход 4Я, хотя и обнаруживающего тенденцию к П4.

Стих 50-й ясно разрешается паузой после слова «последний», а стих 51-й — паузой на точке.

Стих 52-й имеет полную количественную нагрузку, читается ровно,— никакое слово этого стиха не может быть по смыслу особо выделено.

Некоторое растяжение сильного ударения на слове «восторг» в стихе 53-м идет за счет ускорения ударенного слога в слове «его»:

Восторг в очах его сиял.....

В стихе 54-м замедление — ровно распределенное по ударенным слогам — оправдано эмоциональным содержанием, так же, как и в стихе 55-м.

Стих 56-й одинаков с 55-м по ритмическому решению *. Однако качество его замедления иное. С ним сходен по психологической окраске и стих 57-й. Оба они полны раздумчивости. Замедление приходится

---

* Принятое прежде чтение было:

Страстей неопытная сила	И с умиленьем на нем
Кипела в сердце молодом...	Царица взор остановила

здесь не только на ударенные слоги, растягиваются и неударенные:

54 Страстей неопытная сила
55 Кипела в сердце молодом...
56 И грустный взор остановила
57 Царица гордая на нем....

Здесь уместно напомнить, что растяжение может приходиться на одни ударенные слоги, на ударенные и неударенные, а также на часть тех и других. Неударенные могут растягиваться не все. Так, в словах с женским окончанием последний неударенный растягивается почти совсем незаметно. Артисты театра, как уже было упомянуто, нередко искусственно и беззвучно растягивают, как резину, эти конечные неударенные:

Страстей неопытная сила-а-а.....

Это вызывает впечатление антимузыкальное и всегда огорчает поэтов.

Растяжение ударенных, как приходилось наблюдать, характеризует преимущественно лирический подъем. Сопутствующее ему растяжение неударенных — состояния задумчивости, раздумья, грусти и другие, близкие к ним. Разумеется, в живом произнесении стихов, благодаря бесчисленному множеству наличных оттенков содержания, растяжения и сокращения располагаются весьма прихотливо, так что едва ли и могут поддаться точному учету.

Обращаясь к четвертому куску, следует заметить, что весь он целиком, согласно своему описательному и переходному характеру, должен произноситься в несколько более быстром темпе, чем другие куски отрывка. А мы видели, что чем быстрее темп произнесения, тем менее ощутительны временны́е компенсации.

Кусок пятый, занимаемый клятвой Клеопатры, наоборот, должен произноситься вообще медленным темпом. Смена темпов принадлежит сама по себе к тем театрально-декламационным приемам, которые придают «Египетским ночам»— правда с изумительным чувством меры — черты «концертности».

Пятый кусок, т. е. стихи 58—73-й, стоит особняком в поэзии Пушкина: на 16 стихов мы насчитываем стихов формулы 2 Я + П4 — целых 15. При этом шестнадцатый стих — 2 П4, а все пятнадцать имеют в первом полустишии ясно выраженную тенденцию к тому же П4. Так стихи идут без перебоев и без перемен до самого конца клятвы. Мы не узнаем прежней «ямбической» Клеопатры. Она преобразилась. Она обращается теперь к богине любви и богам преисподней, ее клятва сулит казнь, сама она становится и жертвой, и палачом, в ней осуществляется роковая связь пола и смерти. Ее эротический взлет — или падение в бездну — становится актом религиозным. Осуществляется вторая связь: пола и религии. Клеопатрой движет сила бо̀льшая, чем похоть, чем любопытство, чем издевательство. Клеопатра произносит свою клятву самозабвенно, отрешенно от окружающего. У этого религиозно-эротического таинства есть своя внешняя сторона, обращенная к людям, и есть внутренняя, обращенная к «Матери наслаждений» и к богам «грозного Аида».

Мы видели, с какой трезвой циничностью показала она презираемым ею людям («взор презрительный», «высокомерное презренье») наружную сторону своего священнодействия. Не так говорит она о том же перед лицом бессмертных.

Эти трое, принявшие роковой вызов, обречены ею на заклание. Но в этой жертве не только служение богам, но и вызов людям.

Итак, в куске пятом Клеопатра — жрица. В ее устах — рутуальная клятва, обращенная к богам.

Что же нашли мы в ритмическом строе стихов Пушкина? Переход от торга к священной клятве, от Клеопатры-блудницы к Клеопатре-жрице — со всей очевидностью отражен во временно́й форме соответствующих кусков поэмы. Однообразные ритмические ходы клятвы, характеризуемые П4, особенно во второй части стихов,— это ритм самозабвения и священнодействия. Их певучая, гудящая волна поглотила все детали психологические, рациональные, даже детали в сфере чувства. Единственный отступающий от типических ритмов куска стих — 67-й — чистый П4. Он еще замед-

ленней остальных стихов,— и что же? Именно в нем снова заявляется тема страсти, тема пола:

Я сладострастно утолю.....

Вспоминается характеристика Клеопатры и ее поступков, данная Валерием Брюсовым в очерке «Египетские ночи» *, столь близкая к тому, что мы только что изложили. Торжественная и самозабвенная ритуальность монолога Клеопатры, выводимая из смыслового разбора произведения, может быть обнаружена и путем анализа ритмических ходов стиха, в свете теории временны́х компенсаций. То, что Клеопатра остается бесстрастной, холодной, сдержанной во всей первой части (до клятвы) не так просто выводится из прочтения текста. Можно не сомневаться, что иные актеры не преминут с пафосом произнести роковое предложение Клеопатры. Прямая речь Клеопатры — один из ярких примеров, подтверждающих нашу основную мысль: что смысловое содержание находит у Пушкина выражение в ритмическом строении стихов и что самый ритмический узор стихов может служить, со своей стороны, ключом к пониманию оттенков смыслового содержания, а следовательно, являться важным побочным средством разбора произведений Пушкина, которые вообще говоря не так-то легко раскрываются перед исполнителем во всем своем богатстве.

Остается рассмотреть последний, шестой кусок отрывка. Начинается он — и это примечательно — после пеонической клятвы — с ямбического объективно-повествовательного стиха:

И вот уже сокрылся день.....

Стихи 75-й и 77-й — излюбленной в этом произведении формулы 2 Я + П4. Их замедленность, без пауз, основывается на образности. Интереснее стих 76-й. Он очень облегчен (2 П4). Его значительное замедление следует, на наш взгляд, отнести за счет слова «александрийские». В этом слове не только топографическое

---

* См. «Мой Пушкин», М., Гослитиздат, 1929, стр. 107

указание, а целый увлекательный для культурного сознания мир (ср. стр. 122).

В стихе 78-м глаголы «бьют» и «горят» должны быть произнесены бегло, поскольку здесь образ преобладает над действием (фонтанам нечего больше делать, как только «бить», лампадам — как только «гореть»). Экономией времени от их беглого произнесения достигается небольшая пауза после слова «бьют»:

Фонтаны бьют, \/ горят лампады.....

Стих 78-й аналогичен стихам 75-му и 77-му.

Тема «сладострастья», при самой звучности слова, оправдывает замедленность пеонического стиха 80-го, разрешающуюся в обычную для этого произведения формулу 2 Я + П4 стиха 81-го.

Тот же ритм и у стиха 82-го. Но следующий дает снова 2 П4. Длинное слово «обольстительных», покоряющее своей звучностью, да еще наполненное заманчивым содержанием, вместе с недосказанностью и пленительностью общего образа, вновь замедляет произнесение стиха.

Стихи 84-й и 85-й — обычные 2 Я + П4.

Стихи 76, 80, 83-й своей замедленностью еще играют роль подготовляющую к таинственным событиям, составившим неразрешенную тайну пушкинского замысла.



ГЛАВА СЕДЬМАЯ

«СКУПОЙ РЫЦАРЬ»

Исследуя лирику Пушкина, мы пришли к выводу, что при произнесении вслух происходит компенсация паузами или растяжениями той временно́й убыли, которая зависит от облегчения стихов, т. е. от замены ударенных слогов более краткими неударенными. Наиболее облегченными стихами для 4Я являются стихи пеонические — с двумя ударенными вместо четырех. Их анализ показал, что в этих наиболее выраженных случаях компенсация оправданными из смысла паузами или растяжениями налицо в подавляющем проценте.

Настоящая глава посвящена исследованию с тех же точек зрения пушкинской драмы. По отношению к драме проблема приобретает особый интерес.

Прежде всего следует отвергнуть ту мысль, что Пушкин сочинял «драмы для чтения». По отношению к «Борису Годунову» это доказывается всеми рассуждениями поэта, высказанными в связи с созданием этого произведения. По отношению к «маленьким трагедиям»— хотя бы уже тем обстоятельством, что самое их написание было в некотором роде ответом на теоретические соображения об искусстве драмы: в черновом наброске, среди других предполагаемых названий для их сборника, Пушкин поместил подзаголовок «драматические изучения», что может относиться только к «изучению» драматургического мастерства.

Известно, что Пушкин не только не считал своего «Бориса Годунова» драмой для чтения, но относился к нему как к попытке произвести перелом в отечественной драматургии: «Успех или неудача моей трагедии будет иметь влияние на преобразование драматургической нашей системы»[1].

Впечатление от первого чтения «Бориса Годунова» (у Веневитинова, в 1826 г.) было потрясающим, однако критика не единодушно приняла новую «народную» трагедию, а сценическая судьба ее сложилась так, что мы и сейчас затрудняемся ответить, что же это — успех или неудача? Почему это исключительное по достоинствам произведение впоследствии на сцене должно было уступить первое место столь явно ниже стоящей трилогии Алексея К. Толстого?

Театральная судьба «маленьких трагедий» Пушкина тем более наводит на размышления. Делались неоднократные попытки их поставить, но эти попытки никогда не увенчивались длительным успехом, да и осуществлялись не так часто. По отношению к драмам Пушкина не выработалось вследствие этого никаких критериев, и всякое новое их сценическое воплощение становится, таким образом, работой заново. Для подобной судьбы должны быть объективные причины, которые тем более интересно себе уяснить, что высокое качество пушкинских драм,— и не только с точки зрения поэтического языка, но и в отношении изображения характеров и яркости драматических коллизий,— никем не подвергалось сомнению. Более того, как «Борис Годунов», так и «маленькие трагедии» справедливо почитаются драгоценностями русской драматической литературы.

Можно было бы подумать, что «несценичность» пушкинских драм коренится в их чрезвычайной сжатости. Следуя за Шекспиром, Пушкин и в «Борисе Годунове» проявил, однако, совсем иное отношение к словесному материалу: шекспировское барочное многословие он заменил классической сдержанностью.

Лаконичность пушкинских драм навлекала на него соответственные упреки. Князь Вяземский после слушания «Бориса Годунова» готов был поставить автору

в вину, что «иные сцены, в особенности из последних, недостаточно развиты, и только разве des sommaires de scènes»[2].

Примечательные слова о пушкинских драмах сказал Лев Поливанов. Они в известной мере могут служить отправным пунктом для целого ряда рассуждений. Он писал: «Вполне отвечая требованию теории, выраженному у Аристотеля так: «при каком объеме из событий, одно за другим по вероятию или необходимости следующих, вытекает перемена несчастия в счастие и счастия в несчастье — такой объем и достаточен» («Поэтика», VII, 7),— все эти драмы Пушкина тем не менее при исполнении на сцене кажутся слишком краткими. Это происходит от того, что напряженная сосредоточенность их действия и сжатость выразительного их языка, свободного от всяких парафраз и эмфатических распространений, требуют особенных приемов исполнения. Недостаточное восприятие толпою этих драм не следует приписывать их краткости, а тому, что исполнители не применяются к лаконизму их языка и приступают к ним с теми приемами, какие выработались у них при исполнении обильных словом драм других авторов, не исключая и Шекспира. Драмы Пушкина требуют *большего внимания к паузам и более частого замедления темпа* (курсив мой,— *С. Ш.*) при произношении, нежели всякий другой текст драматических произведений. Исполнитель должен ценить каждый стих этих драм на вес золота, не боясь впасть в декламацию: необыкновенная простота языка их уже сама послужит к тому, что такое произношение не впадет в напыщенность. Тогда драмы Пушкина не покажутся слишком краткими...»[3]

В этом высказывании Льва Поливанова намечено самое основное для исполнения пушкинских маленьких драм с их сжатостью и емкостью. Сказанное относится в значительной мере и к менее лаконичному «Борису Годунову».

Валерий Брюсов также указывает на сжатость, на поэтическую насыщенность пушкинских драм. Он пишет: «Слава Пушкина, его уже достаточно вскрытое значение заставляют нас, действительно, ловить с бла-

гоговением каждое его слово. Кроме того, мы заранее знаем драмы Пушкина, изучали их на школьной скамье, прочли целую литературу о них. Благодаря этому теперь драмы Пушкина стали доступны для сцены. Но, как бы ни были зрители подготовлены к восприятию этих драм со сцены, они все-таки потребуют исключительного напряжения внимания. Только тот унесет из театра действительно то, что желал дать Пушкин, кто сумеет не пропустить ни слова из диалога, дополнить смысл речи ее звуками и, вообще, отнестись к разыгрываемым драмам не как к зрелищу, которое само входит в душу, а как трудной художественной задаче, требующей от зрителя сотрудничества с поэтом»[4].

Не знаю, насколько реально требование Валерия Брюсова о сотрудничестве зрителя с поэтом во время представления пьесы. Одно ясно, что Валерий Брюсов предполагает — может быть, и не желая того,— что между поэтом и зрителем нет еще такого исполнения, которое сделало бы для зрителя естественным, непринужденным восприятие пушкинских драм и тем освободило бы его от задачи «сотрудничать» с автором.

Поливанов указывал на необходимость «особых приемов исполнения». Это подводит нас вплотную к вопросу о приемах произнесения стиха пушкинских драм. Мы видели из предыдущих глав, насколько тесна у Пушкина связь между смыслом и временно́й формой, видели это на материале лирики и отчасти поэм. Нам кажется естественным приложить тот же метод исследования и к драмам. Они представляют тем более благодарный материал, что временны́е компенсации должны связаться в драмах с характеристиками действующих лиц.

Обратимся к трагедии «Скупой рыцарь».

Драмы Пушкина, за небольшими отступлениями, писаны пятистопным ямбом. Этюд о 5Я у Пушкина Б. В. Томашевского[5] исчерпывающе характеризует этот стих в пушкинской поэзии.

За исключением нескольких стихов, имеющих резко уклоняющуюся от обычных структуру, 5Я «Скупого рыцаря» дает следующие цифровые данные. Всех стихов в драме — 380. Чистых ямбов — 77. Стихов с пя-

тью ударениями, но не чистых ямбов (с хориямбами и спондеями) — 34. Стало быть, всего стихов с пятью ударениями — 111. Стихов с четырьмя ударениями (разных формул) — 194. Стихов с тремя ударениями — 63. Стихов с шестью ударениями — 9. Стихов с семью ударениями — 1 (стих 359-й).

Таким образом, самую мощную группу составляют стихи с четырьмя ударениями, т. е. с одним облегчением. Это соответствует преобладанию в 4Я Пушкина ходов с тремя ударениями. Эти группы образуют среднюю линию ямбической выразительности.

При рассмотрении стихов по ролям, мы не будем принимать в расчет тех стихов, которые разбиты на три и более реплики, так как наблюдение над такими стихами может быть сбивчивым.

Прежде всего поставим себе вопрос, насколько характеристики двух главных героев драмы — Альбера и Барона — отражаются в структуре стихов их ролей. Вспомним, что в противовес замкнутости и торжественному безумию старика Барона Альбер полон юношеской горячности, нетерпения, заносчивости (преследование Делоржа на турнире, вспышка после преступного предложения Соломона, «тигренок» и т. д.). Что же дает простейшая статистика ямбических ходов?

	Всего стихов (цельных)	Пяти-ударные	Четы-рех-ударные	Трех-ударные	Шести, семи-ударные
Барон:	154 (сц. II—118; сц. III—36)	41	79	27	3
Альбер:	91 (сц. I—87; сц. III—4)	27	49	11	2
В процентах					
Барон:	100	ок. 26	ок. 51	ок. 17	ок. 2
Альбер:	100	ок. 30	ок. 53	ок. 12	ок. 2

Уже одни эти данные проливают некоторый свет на характеры Барона и Альбера: ямб с тремя ударными, требующий более выраженных замедлений, в два

с половиною раза чаще наличествует в роли Барона; для Альбера же характерен высокий процент ямбов со всеми пятью ударениями.

Подвергнем последовательному анализу подряд всю драму.

СЦЕНА ПЕРВАЯ

(В башне)

АЛЬБЕР И ИВАН

Альбер.

1 Во что бы то ни стало, на турнира
2 Явлюсь я. Покажи мне шлем, Иван.
(Иван подает ему шлем.)
3 Пробит насквозь, испорчен. Невозможно
4 Его надеть. Достать мне надо новый.
5 Какой удар! Проклятый граф Делорж!

Иван.

6 И вы ему порядком отплатили;
7 Как из стремян вы вышибли его,
8 Он сутки замертво лежал — и вряд ли
9 Оправился.

Альбер

А все ж он не в убытке;
10 Его нагрудник цел венецианский,
11 А грудь своя: гроша ему не стоит;
12 Другой себе не станет покупать.
13 Зачем с него не снял я шлема тут же!
14 А снял бы я, когда б не было стыдно
15 Мне дам и герцога. Проклятый граф!
16 Он лучше бы мне голову пробил.
17 И платье нужно мне. В последний раз
18 Все рыцари сидели тут в атласе
19 Да бархате; я в латах был один
20 За герцогским столом. Отговорился
21 Я тем, что на турнир попал случайно.
22 А нынче что скажу? О, бедность, бедность!
23 Как унижает сердце нам она!

Когда Делорж копьем своим тяжелым
Пробил мне шлем и мимо проскакал,
А я с открытой головой пришпорил
Эмира моего, помчался вихрем
И бросил графа на́ двадцать шагов,
Как маленького пажа; как все дамы
Привстали с мест, когда сама Клотильда,
Закрыв лицо, невольно закричала,
И славили герольды мой удар, —
Тогда никто не думал о причине
И храбрости моей и силы дивной!
Взбесился я за поврежденный шлем;
Геройству что виною было? — скупость. —
Да! заразиться здесь не трудно ею
Под кровлею одной с моим отцом.
Что бедный мой Эмир?

Иван

Он все хромает.
Вам выехать на нем еще нельзя.

Альбер

Ну, делать нечего: куплю Гнедого.
Недорого и просят за него.

Иван

Недорого, да денег нет у нас.

Альбер

Что ж говорит бездельник Соломон?

Иван

Он говорит, что более не может
Взаймы давать вам денег без заклада.

Альбер

Заклад! а где мне взять заклада, дьявол!

Иван

Я сказывал.

Альбер

Что ж он?

Иван

Кряхтит да жмется.

Альбер

49 Да ты б ему сказал, что мой отец
50 Богат и сам, как жид, что рано ль, поздно ль
51 Всему наследую.

Иван

Я говорил.

Альбер

52 Что ж?

Иван

Жмется да кряхтит.

Альбер

Какое горе!

Иван

53 Он сам хотел прийти.

Альбер

Ну слава богу.
54 Без выкупа не выпущу его. *(Стучат в дверь.)*
55 Кто там? *(Входит жид.)*

Стих 1-й. Первую фразу Альбера Пушкин, видимо, не мыслил, как очень быструю,— но скорее как настойчивую. Enjambement связывает ее со стихом 2-м.

Стих 2-й. Пауза на точке. Продолжение стиха не требует компенсаций. Поэтому обращение «Иван» не должно произноситься отступя, но слитно с фразой. Это является для нас неким режиссерским указанием.

Обращение без паузы показывает, что Иван находится на близком расстоянии от Альбера. Это и естественно, так как сцена происходит «в башне», где мы не можем предположить обширного помещения. Подобное стиховое указание должно обезопасить постановку от какого-нибудь ложного сценического расположения.

Стих 3-й. Естественная пауза — на точке. Это указывает на то, что запятая после «насквозь» не влечет за собой паузы.

Стих 4-й. Пауза — после enjambement. Она может носить характер ферматы. Но стих — целиком ямбический — может вообще произноситься столь порывисто, что применение паузы (небольшой) уравновесится быстротой произнесения.

Стих 5-й. Тот же случай: фермата на первом знаке восклицания. Текст произносится быстро, без остановок и растяжений.

Таким образом, весь приступ драмы характеризует речь Альбера, как порывистую, быструю, горячую. Этим сразу же дается и характеристика действующего лица.

Порывистость Альбера сменяется совсем иным ритмом Ивана.

Стихи 6—8-й. Воспоминанье о сцене на турнире, приступ к основной мысли (стих 8-й) — все это, вместе с характерной неспешностью Ивана вообще, создает все основания для медленного произнесения, особенно первых двух стихов.

Стих 9-й. В дальнейшем мне не представляется целесообразным замедлять реплику Альбера(enjambement). Мне кажется, что после реплики Ивана следует пауза, во время которой Альбер производит выразительное движение (удар кулаком?), после чего его реплика звучит быстро — слух удовлетворен паузой жестом[6]. Однако это один из тех случаев, когда решение, для меня убедительное, может показаться не только произвольным, но даже натянутым. Для несогласных с данной трактовкой может оправдаться другая: произнесение реплики Альбера может опираться на озлобленное «размышление», тогда она будет несколько замедленней. Впрочем игра компенсаций никогда не на-

блюдается в стихах, разбитых на реплики, так четко, как в стихах цельных, особенно когда они образуют длинный ряд.

Стихи 10—12-й. Стих 11-й произносится ровнее и более бегло, чем 10-й, наполненный возмущением. Легкая приостановка на двоеточии компенсируется почти полным атонированием «ему». Стих 12-й замедляется на любопытных основаниях: мысль, что грудь Делоржа никакой цены для него не имеет, выражена в стихе 11-м, и стих 12-й, собственно, ничего к нему не прибавляет.

Это один из тех случаев,— кстати сказать, нередких у Шекспира,— когда действующее лицо произносит те или иные слова, думая в это время о другом; в данном случае Альбер полон мысли о том, что не снял с Делоржа шлема; это размышление замедляет ход стиха 12-го.

Стихи 13—15-й. Продолжается та же горячая, безостановочная речь, характеризующая Альбера с самого начала пьесы. Стих 13-й мог бы соблазнить актера на растяжения, которые несомненно перегрузили бы драматической выразительностью этот выплеск юношеской горячности. То же находим и дальше вплоть до enjambement стиха 15-го, где должна быть пауза на точке, возвращающая нас к мысли о Делорже.

Стих 16-й. Формула этого стиха указывает на значение, которое, видимо, придавал ему Пушкин и, в самом деле, в нем — кульминация темы пробитого шлема.

Стих 17-й. Снова та же дробная, быстрая речь. Фермата на точке снова делает ее характерно-порывистой.

Стихи 18—19-й. Некоторое замедление данных стихов оправдано тем, что здесь не простое описание, констатированье факта, а скрытый вопрос: «что же было делать мне?» Они так и должны произноситься, с оттенком вопросительной интонации. Она продолжается и дальше: в быстром конце стиха 19-го и несколько замедленном начале 20-го.

Стихи 20—21-й. Требуется пауза на точке,— здесь перемена мысли и состояния. Подтекст «вот к чему

пришлось прибегать!» Этот подтекст влечет за собой и некоторое замедление стиха 21-го.

Стих 22-й. Этот стих представляет уже знакомую нам, характерную для Альбера схему: быстрые, дробные ямбические ходы двух полуколонов, разъединенных ферматой, снова юношеская порывистость. Думаю, что не стоит прибегать ко второй фермате после первого «бедность»: более в характере Альбера произнести два раза «бедность» быстро один за другим. Некоторую задержку на данном повторе можно компенсировать особенно быстрым произнесением фразы «а нынче что скажу?» Эту последнюю фразу очень легко было бы трактовать, как недоуменный, медленный вопрос. Стиховой анализ предостерегает нас от подобного решения, так же как и от медленности произнесения повторного «бедность». Характеристика Альбера от этого делается лишь четче и выдержанней.

Стих 23-й. Хориямб в начале стиха (поскольку начальное «как» едва ли безударно). Продолжается та же быстрая порывистая речь.

Стихи 24—25-й. То же, до паузы после слова «шлем».

Стих 26-й. Растяжение, подчеркивающее «с открытой головой».

Стих 27-й. Пауза после «моего».

Стих 28-й. Растяжение оттого, что здесь опять-таки не простое описание факта, а выраженье самодовольного и гордого сознания своего превосходства.

Стих 29-й. Компенсация легко осуществляется паузой после «пажа». Но я предпочел бы, кроме паузы на точке с запятой, дать еще растяжение на первом полуколоне, а слова «как все дамы» произнести соответственно убыстренно.

Стих 30-й. Стих собственно не требует ни растяжения, ни пауз. Я бы и читал его разве лишь с очень незначительной паузой после «мест» с тем, чтобы слова «когда сама» произнести очень бегло.

Любопытно, что обычно собственное имя, особенно, когда это ввод нового действующего лица, требует паузы перед собою. Но здесь «Клотильда», известная хорошо Альберу и, видимо, Ивану, не является действующим лицом (ср. собственные имена в «Египетских

ночах»). Пушкин даже не намекает нам, кто она такая — супруга ли герцога, или знатнейшая из дам, или первая красавица, или дама сердца Альбера. Ее образ мимолетно-безразличен для драмы и ее упоминание служит лишь для полноты альберова рассказа. При таких обстоятельствах выделять «Клотильду» было бы неверным.

Стих 31-й. Я предпочел бы растяжение на слове «закричала», а никак не паузу после «лицо», что придало бы данному месту холодно-логический оттенок.

Стих 32-й. Компенсирующее растяжение естественно,— стих заключает период; кроме того, важен подтекст, наполняющий этот стих горечью, насмешкой над самим собой, которая раскроется в следующих стихах.

Стихи 33—35-й. Ирония в первых двух стихах сменяется возмущением, горьким восклицанием. Все три стиха произносятся с соответственным замедлением.

Стих 36-й. Без всякого пафоса, без всякого раздумья быстро звучат ямбы «Геройству что виною было?» Можно без всякой приостановки, тотчас произнести в ответ, сам собою разумеющийся не только для Альбера, но и для Ивана: «скупость». Весь стих приобретает значение: «А все скупость!» Однако можно применить и основательную фермату после знака вопроса и этим сильно выделить тему скупости. Может быть, такой вариант и убедительней.

Стих 37-й. Замедление падает главным образом на растяжение «да».

Стих 38-й. Растяжение — на словах «с моим отцом»: обозначется основная коллизия пьесы.

Стих 39-й. Снова быстрый ямбический ход. Между репликами — фермата. Иван отвечает просто, ямбически: «Он все хромает».

Стих 40-й. Замедление вызывается не только медлительным характером Ивана, но еще и подразумеваемым «пожалуй что».

Стих 41-й. Стих произносится без паузы и растяжения. В этом дана юношеская, неколеблющаяся решительность Альбера.

Стих 42-й. После быстрого решения купить «Гнедого» этот стих должен прозвучать с интонацией вопроса («ведь»).

Стих 43-й. Пауза за запятой: «да денег нет у нас» звучит ровно, фактично. Видимо, Иван не сообщает Альберу новости. Они говорят о факте, им обоим хорошо известном.

Стих 44-й. Альбер ищет выхода из положения. Мысль направляется на ростовщика. Вопрос звучит медленно, особенно если принять во внимание, что первое «что ж» почти не несет ударения.

Стихи 45—46-й. Иван говорит Альберу неприятные вещи, говорит их медлительно, после «говорит», кроме того,— пауза.

Стих 47-й. Ямбическое восклицание «заклад», потом фермата, придающая такую порывистость речи Альбера, и ямбическое же быстрое продолжение. Слово «дьявол», примененное как междометие и напоминающее французское «que diable!», следовательно не отделяется, что и хорошо: в характере Альбера.

Стих 48-й. Разбит на маленькие реплики, между которыми появляются естественные ферматы. «Я сказывал» произносится медленней, вопрос «что ж он?» — быстро, порывисто; «кряхтит да жмется» — ровно.

Стих 49-й. Пауза на запятой представляется мне вполне естественной.

Стих 50-й. Тот же типичный случай; в роли Альбера после слова «жид» должна следовать фермата; «что рано ль, поздно ль» не требует никакой паузы.

Стихи 51—53-й. Стихи разбиты на мелкие реплики. Они не дают четкого материала для анализа.

Стих 54-й. Стих — сильно облегченный. После быстрого «ну, слава богу» предыдущего стиха идет твердое, подчеркнутое («уж на этот раз», «подожди!») решение, замедляющее темп. Следовало бы отметить при этом растяжении роль аллитерации «выкупа» — «выпущу».

Стих 55-й. Мелкие реплики.

В разобранной выше сцене, в роли Альбера наиболее облегченными стихами (цельными), т. е. снабженными лишь тремя ударениями, являются стихи:

16 Он лучше бы мне голову пробил.

. . . .

20 За герцогским столом. Отговорился.....

. . . .

42 Недорого и просят за него.

Стих 20-й заканчивает возмущенный ряд мыслей. Он, как мы видели, компенсируется паузой — переключением мысли. Стихи 16-й и 42-й всецело оправдывают свою медлительность из содержания. Сильно облегченных стихов в сцене с Иваном у Альбера очень мало; зато стихов с полной нагрузкой — множество: 15. Их типический извод — с применением ферматы. Одно это уже указывает нам на порывистость речи Альбера, что дает характеризующую черту герою. В целом ряде случаев стиховой анализ снимает возможность раздумчивого, рефлективного толкования того или иного места. Драма Альбера обнаруживается именно как драма юности, и юности не больной, не ущемленной, а юности полнокровной, кипучей, мало размышляющей, быстрой на решения. Конечно, на это можно возразить, что при внимательном вчитывании в пьесу указанные качества Альбера и так выявились бы. Однако подобное возражение, при всей его справедливости, опускает главное: при анализе исключительно психологическом, который остается во всей силе для изучающего пьесу или отдельную роль,— мы все же неизбежно находимся во власти собственных домыслов. Прибавим к этому, что у большинства режиссеров и актеров есть стремление разрешить ситуацию, характер, состояние с возможной «оригинальностью». Боязнь быть похожим в решениях на своего предшественника принимает иной раз маниакальный характер. Иногда эта мания может уклонить режиссера даже с пути художественной совести.

Один, самому себе предоставленный психологический анализ может повести к неоправданным решениям, особенно если режиссер к тому же не обладает достаточной степенью психологической проницательности. У психологического анализа нет объективного критерия. Как прозаическая драма, так и драма в

стихах, — переведенная или сочиненная обычным для драм стихом, суммарно воспринимаемым как стих, но не обладающим такими поэтическими качествами, как стих Пушкина, — могут содержать в себе ряд моментов (очевидные паузы, ферматы), способных в известной мере корректировать зыбкость психологического анализа, но это еще далеко от тех объективных возможностей, которые дают драмы Пушкина, если применить к ним анализ стиха с точки зрения временных компенсаций.

Переходим к анализу следующей сцены.

Жид

Слуга ваш низкий.

Альбер

А, приятель!
56 Проклятый жид, почтенный Соломон,
57 Пожалуй-ка сюда: так ты, я слышу,
58 Не веришь в долг.

Жид

Ах, милостивый рыцарь,
59 Клянусь вам: рад бы... право не могу.
60 Где денег взять? весь разорился я,
61 Всё рыцарям усердно помогая.
62 Никто не платит. Вас хотел просить,
63 Не можете ль хоть часть отдать...

Альбер

Разбойник!
64 Да если б у меня водились деньги,
65 С тобою стал ли б я возиться? Полно,
66 Не будь упрям, мой милый Соломон;
67 Давай червонцы. Высыпи мне сотню,
68 Пока тебя не обыскали.

Жид

Сотню!
69 Когда б имел я сто червонцев!

Альбер

Слушай:
Не стыдно ли тебе своих друзей
Не выручать?

Жид

Клянусь вам...

Альбер

Полно, полно.
Ты требуешь заклада? что за вздор!
Что дам тебе в заклад? свиную кожу?
Когда б я мог что заложить, давно
Уж продал бы. Иль рыцарского слова
Тебе, собака, мало?

Жид

Ваше слово,
Пока вы живы, много, много значит.
Все сундуки фламандских богачей
Как талисман оно вам отопрет.
Но если вы его передадите
Мне, бедному еврею, а меж тем
Умрете (боже сохрани), тогда
В моих руках оно подобно будет
Ключу от брошенной шкатулки в море.

Альбер

Ужель отец меня переживет?

Жид

Как знать? Дни наши сочтены не нами;
Цвел юноша вечор, а нынче умер,
И вот его четыре старика
Несут на сгорбленных плечах в могилу.
Барон здоров. Бог даст — лет десять, двадцать
И двадцать пять и тридцать проживет он.

Альбер

Ты врешь, еврей: да через тридцать лет
Мне стукнет пятьдесят, тогда и деньги
На что мне пригодятся?

Жид

Деньги? — деньги
Всегда, во всякий возраст нам пригодны;
Но юноша в них ищет слуг проворных
И не жалея шлет туда, сюда.
Старик же видит в них друзей надежных
И бережет их как зеницу ока.

Альбер

О! мой отец не слуг и не друзей
В них видит, а господ; и сам им служит.
И как же служит? как алжирский раб,
Как пес цепной. В нетопленной конуре
Живет, пьет воду, ест сухие корки,
Всю ночь не спит, всё бегает да лает,—
А золото спокойно в сундуках
Лежит себе. Молчи! когда-нибудь
Оно послужит мне, лежать забудет.

Жид

Да, на бароновых похоронах
Прольется больше денег, нежель слез.
Пошли вам бог скорей наследство.

Альбер

Amen!

Жид

А можно б...

Альбер

Что ?

Жид

Так — думал я, что средство
Такое есть...

Альбер

Какое средство?

Жид

Так —
Есть у меня знакомый старичок,
Еврей, аптекарь бедный...

Альбер

Ростовщик,
Такой же, как и ты, иль почестнее?

Жид

Нет, рыцарь, Товий торг ведет иной —
Он составляет капли... право, чудно,
Как действуют они.

Альбер

А что мне в них?

Жид

В стакан воды подлить... трех капель будет,
Ни вкуса в них, ни цвета незаметно;
А человек без рези в животе,
Без тошноты, без боли умирает.

Альбер

Твой старичок торгует ядом.

Жид

Да —
И ядом. Альбер

Что ж? взаймы на место денег
Ты мне предложишь склянок двести яду,
За склянку по червонцу. Так ли, что ли?

Жид

Смеяться вам угодно надо мною —
Нет; я хотел... быть может, вы... я думал,
Что уж барону время умереть.

Альбер

Как! отравить отца! и смел ты сыну...
Иван! Держи его. И смел ты мне!..
Да знаешь ли, жидовская душа,
Собака, змей! что я тебя сейчас же
На воротах повешу.

Жид

Виноват!
Простите: я шутил.

Альбер

Иван, веревку.

Жид

Я... я шутил. Я деньги вам принес.

Альбер

Вон, пес!

(Жид уходит.)

Вот до чего меня доводит
Отца родного скупость! Жид мне смел
Что предложить! Дай мне стакан вина,
Я весь дрожу... Иван, однако ж деньги
Мне нужны. Сбегай за жидом проклятым
Возьми его червонцы. Да сюда
Мне принеси чернильницу. Я плуту
Расписку дам. Да не вводи сюда
Иуду этого... Иль нет, постой,
Его червонцы будут пахнуть ядом,
Как сребренники пращура его...
Я спрашивал вина.

Иван

У нас вина —
Ни капли нет.

Альбер

А то, что мне прислал
В подарок из Испании Ремон?

Иван

152 Вечор я снес последнюю бутылку
153 Больному кузнецу.

Альбер

Да, помню, знаю...
154 Так дай воды. Проклятое житье!
155 Нет, решено — пойду искать управы
156 У герцога: пускай отца заставят
157 Меня держать как сына, не как мышь,
158 Рожденную в подполье.

Стих 56-й Пауза на запятой.

Стих 57-й Пауза на двоеточии.

Стих 58-й Обе реплики произносятся ровно.

Стихи 59—60-й Соломон,— насколько это видно из стихового анализа,— говорит ровно, лишь отдельными, весьма выразительными фразами оттеняя речь. В стихе 59-м пауза на многоточии, в стихе 60-м—на знаке вопроса.

Стих 61-й. Очень выразительный и важный для темы стих. В нем — целая картина социальных взаимоотношений в эпоху разложения феодализма. Стих произносится очень медленно, с крупной, затаенной иронией.

Стих 62-й. Стих идет ровно, без паузы даже на точке: мысль едина. Выразительное чтение хорошо знает прием пренебрежения точкой, если она является только знаком грамматическим и не разделяет мысль по существу. Впрочем, в словах «вас хотел просить» можно предположить и некоторую самозащиту ростовщика от возможности новой просьбы денег со стороны Альбера. Тогда на точке потребуется фермата.

Стих 63-й. Чуть медленней, с вопросительной интонацией. Думается, что реплика «Разбойник!» обрывает непосредственно слова Соломона.

Стих 64-й. Припомним уже знакомый нам по анализу лирики случай, когда фраза замедляется, будучи наполнена содержанием фразы последующей, причем фраза, несущая фактический смысл, произносится бы-

стрее: ее смысл уже угадан собеседником или слушателем.

Стих 65-й. Быстрый, ровный стих. Никакого вопроса по существу нет. Слово «полно» на мой взгляд должно идти за словом «возиться» непосредственно.

Стих 66-й. Просьба, уговаривание — произносится медленно.

Стих 67-й. Пауза на точке.

Стих 68-й. Более растянуто звучит «Пока тебя не обыскали» (угроза!) Перед репликой Соломона «сотню!»— фермата.

Стих 69-й. Читается ровно. Между репликами может и не быть обычно возможных в этих случаях фермат.

Стих 70-й. Увещанье дает растяжение.

Стих 71-й. Мелкие реплики.

Стих 72-й. Пауза на знаке вопроса.

Стих 73-й. Произносится ровно, даже без паузы на первом знаке вопроса. Пауза придала бы конкретность «свиной коже». А в данном случае это оскорбление еврею, мгновенно пришедшее в голову раздраженному Альберу.

Стих 74-й. Возвращается — открыто — тема бедности. Некоторое растяжение стиха сочетается с минимальной паузой на запятой.

Стих 75-й. Пауза на точке (переход мысли) сочетается с медленностью слов: «Иль рыцарского слова».

Стих 76-й. Как слова Альбера, так и слова Соломона произносятся ровно. Между репликами фермата.

Стих 77-й. Структура стиха подсказывает ровное произношение. Соломон говорит просто и деловито.

Стих 78-й. Медленней предыдущего. Образ фламандских сундуков близок сердцу Соломона. В этих словах чувствуется чуть ли не умиление.

Стих 79-й. Еще медленней. Стих звучит, как вздох, как мечта о недоступном — ему, Соломону. Кроме того, естественна и пауза после слова «талисман».

В этой замедленности стихов 78—79-го угадывается еще черта характера Соломона — его завистливое корыстолюбие. Совсем иначе, нежели у Барона, но и в нем играет чувство обожания золота.

Нельзя не отметить появление в стихе 79-м слова «талисман». Это слово принадлежит к любимейшим Пушкиным (ср. его употребление в лирике). Здесь оно превосходно освещает фигуру Соломона отсветом Востока, с которым еврейство Средних веков и Ренессанса не столь потеряло связь, как еврейство современной Европы. В речи ростовщика, одетого в полувосточный еврейский костюм, слово «талисман» звучит со всей прелестью своего «магического» очарования: я бы поставил после слова «талисман» значительную паузу.

Дальше следует явление, уже неоднократно нам встречавшееся: мысль — и фактическое содержание — заключается в стихах 81—84-м, но угадывается собеседником уже на приступе (стих 80-й), из интонации. Ввиду возможного почти полного атонирования слов «вы» или «его» стих приобретает большую — и законную — замедленность. Следующие два стиха решаются просто.

Стих 81-й. Пауза на запятой.

Стих 82-й. Пауза на запятой.

Стих 83-й. Последующее фактическое содержание мысли (сравнение) не может быть угадано из стиха 83-го. В нем только подход к сравнению и естественно произнести его быстро: он — пятиударен.

Стих 84-й. Самое сравнение, да еще отяжеленное инверсией, естественно замедляется.

Стих 85-й. Некоторое замедление, вызванное недоумением.

Стих 86-й. Думается, что на знаке вопроса должна быть небольшая пауза, компенсируемая общим ускорением второй части стиха, отягченного спондеем. Это тем более естественно, что риторический вопрос «Как знать?» уже интонационно содержит мысль «Дни наши сочтены не нами».

Стих 87-й. Стих пятиударный. Паузы на запятой он не требует. Ровное быстрое его произнесение дает нам снова деловитое наблюдение, со вздохом и философической иронией, развивающейся в следующих стихах. Какая-либо задержка в этом стихе перенесла бы его смысл на философствование вообще, на общую

отвлеченную мысль, и это увело бы нас от основной, практической нити соломоновых слов.

Стих 88-й. Замедление. Подтекст примерно такой: «не смешно ли, не грустно ли?»

Стих 89-й. Заканчивается мысль. Некоторая замедленность стиха на сей раз, по-моему, идет от самого образа похоронного шествия [7].

Стих 90-й. Стих пятиударный. Паузы на точке быть не должно. И в самом деле мысль идет единая, несмотря на точку. Пауза поставила бы слишком большой акцент на мысль о здоровье Барона. Даже дальше, когда неосторожные слова Альбера позволили ростовщику выступить с предложением убийства, он говорит об этом лишь намеками, осторожно. Здесь, тем более, тема здоровья и долголетия Барона должна проходить между прочим, подчиняясь снова-таки основной мысли об слишком условной ценности «рыцарского слова».

Стих 91-й. На этом же основании нет никакого смысла делать паузы между цифрами, ибо не в точности цифр здесь суть дела.

Стих 92-й. Полагаю, что стих имеет небольшую паузу перед «да», а слово «через» не несет акцента. Нормальная нагруженность стиха, каковы они во множестве в роли Альбера, налицо и здесь.

Стих 93-й. Сохраняет тот же «альберов» посыл, ту же быстроту и порывистость. Думается, что никакой паузы на запятой делать не следует.

Стих 94-й. Стих разделен на две реплики. Ферматы оправданы между репликами, а также и перед вторым «деньги».

Стих 95—97-й. Поучительная интонация стихов оправдывает замедление их.

Стих 98-й. Мысль о старике, разумеющаяся из предыдущих стихов, как естественное противоположение, может придать стиху ровный, быстрый ход. Однако я предпочел бы и здесь некоторое замедление за счет атонирования слов «в них».

Стих 99-й. Стих трехударный. «Их» разумеется, безударное. Стих, содержащий всю жизненную позицию Барона, упрощенную практическим сознанием

Соломона, естественно требует подчеркивания большим замедлением.

Стих 100—104-й. Все эти стихи продолжают уже знакомую нам речевую систему Альбера: порывистую, с тенденцией к спондеям («и сам им служит», «Живет, пьет воду»). Вся эта чрезвычайно эмоциональная, раздраженная тирада, где Альбер позволяет себе даже сказать про старика отца, что тот «лает», произносится быстро, и компенсационная игра становится нечетко улавливаемой. Однако, думается, что в стихе 101-м возможна фермата перед словами «и сам». Если в этом месте не предположить ферматы, можно ограничиться и паузой, компенсирующей убыль времени в стопе 3-й. То же самое — в стихе 103-м. Стих 104-й, казалось бы, по своей конструкции требовал бы ровного произнесения. Однако, стих этот не может обойтись без незначительных, правда, пауз, приходящихся на запятые. Закон времены́х компенсаций плохо применяется к данному стиху, но, повторяем, чрезвычайная быстрота произнесения тирады скрадывает ее ритмические тонкости.

Стих 105-й. Естественная пауза на запятой.

Стих 106-й. Глубокое возмущение, противопоставление образа золота, покоющегося в глубоком подвале, вызывает выразительное замедление, соответствующее трехударности стиха.

Стих 107-й. Стих чисто-ямбический, прерываемый ферматами перед «молчи» и перед «когда-нибудь».

Стих 108-й. Стих произносится быстро, без остановок, что опять завершает тираду характерной эмоциональной, горячей концовкой.

Стих 109—111-й. Стих 109-й — трехударный. Этот стих представляет выдающийся интерес. На первый взгляд, его требуемая схемой замедленность как будто не оправдывается из содержания. Но это впечатление рассеивается, если мы глубже вникнем в реплику. Конечно, тут дело не в размышлении о том, как будут провожать Барона в могилу, вряд ли это может в данный момент сильно интересовать Соломона. Дело в другом. Соломон уже имеет в виду предложить Альберу пойти на преступление. Для этого он должен лишь

удостовериться, что его предложение не будет с негодованием отвергнуто. Ему необходимо спровоцировать какое-нибудь такое высказыванье Альбера, которое обнаружило бы моральную позицию молодого человека. Соломон прибегает к пожеланию: «Пошли вам бог скорей наследство» (стих 111-й), и слышит благоприятное для него (вернее, показавшееся ему благоприятным) «Amen».

Обращает на себя внимание смысловая разобщенность стиха 111-го от двух предыдущих. Существен только стих 111-й. На стихах 109—110-м Соломон не столько думает о расточительстве Альбера на поминках отца, сколько занят уже тем, как бы приступить к своему чудовищному предложению. Это один из тех примечательных случаев в драматургии, когда подтекст властно преобладает над текстом: действующее лицо уже думает о другом, а речь, собственно, лишь маскирует подлинный ход мыслей. Если так именно подойти к данному месту, замедленность стиха 109-го и быстрое произнесение 110-го (пятиударного) станут на свое место и окажутся новыми показателями глубокой психологической проникновенности Пушкина-драматурга.

Стих 112-й. Мелкие реплики.

Стих 113-й. Тоже.

Стих 114-й. Соломон не сразу решается высказать свою мысль, он приступает к делу медленно, поэтому такие, казалось бы, незначительные слова о «знакомом старичке» требуют некоторой замедленности произнесения.

Стих 115-й. После слова «еврей» естественна пауза. Альбер перебивает слова Соломона резким вопросом. Между репликами нет паузы.

Стих 116-й. Представляется уместной пауза на второй запятой.

Стих 117-й. Просто и деловито отвечает Альберу Соломон. Несмотря на недоговоренность, в словах Соломона нет никакой таинственности, он нимало не представляет «торг» Товия, как что-то необыкновенное. Наоборот, Соломон представляет дело, как нечто обычное, не долженствующее вызвать в Альбере ни удивле-

ния, ни каких-либо иных особых впечатлений. Его перегруженность ударениями компенсируется почти полным атонированием обращения «рыцарь» или — обратно — атонированием слова «нет», что вполне возможно при соответствующем выразительном жесте. На имя «Товий» внимания не обращено,— это тот же случай, что с Делоржем, Клотильдой и Тибо. Стих звучит ровно.

Стих 118-й. Даже когда Соломон раскрывает, каков «торг» Товия, (фермата на многоточии), Альбер не воспринимает зловещего намека (стих 119-й). Деловитость стиха 117-го, выражаемая его ровным произнесением, полностью оправдана репликой Альбера: «А что мне в них?» (в каплях).

Стих 120-й. Стих перегруженный, во втором полустишии — спондей. Каждое полустишие произносится ровно, в той же деловитой манере Соломона, но выразительная фермата на многоточии — первый намек на яд.

Стих 121-й. Стих несколько замедленный: смысл его не в том, что Соломон «описывает» капли; в этом стихе главное — успокаивающая нота; в нем поощрение Альбера к поступку хоть и противоестественно-мерзкому, но безопасному. Замечательно, как, следуя за этим ходом мысли, стихи становятся всё более замедленными:

Стих 122-й. Стих с тремя ударениями.

Стих 123-й. То же.

Стих 124-й. Стих разбит снова на две реплики, и наличие перерыва между ними затрудняет анализ. Вернее всего, что Альбер, еще не подозревающий истинного смысла предложения Соломона, произносит свои слова ровно, причем можно было бы поставить и незначительный акцент на начальное «Твой».

Стих 125-й. Думается, что Альбер снова перебивает слова Соломона, поэтому в стихе 125-м паузы между репликами быть не должно. В этом стихе, как и в следующих,— мы узнаем уже отмеченную нами ровную, быструю, не раздумчивую речь Альбера. Только в стихе 127-м есть один пропуск ударения. Естественная пауза падает на точку, перед вопросом.

Стих 128-й. Некоторая замедленность стиха обусловлена его непрямым смыслом, скрытым упреком.

Стих 129-й. Три ферматы!

Стих 130-й. Страшное предложение выражено уже таким прозрачным намеком, который даже наивный Альбер не может не понять. Стих имеет всего три ударения, и, следовательно, максимально замедлен.

Стих 131-й. Три ферматы! Этот стих — один из самых патетичных в трагедии.

Стих 132-й. Знаки препинания как будто указывают на наличие фермат и в этом стихе, тоже драматически крайне выразительном. Однако я предпочел бы, основываясь на речевой системе и характере Альбера, пренебречь знаками препинания и произносить его в пылу горячности, как единое, распространенное междометие.

Пушкин не дает нам ремарки, которая поясняла бы, как отнесся Иван к приказанию Альбера «Держи его!». Натуралистический театр наверно потребовал бы, чтобы Иван тут же и «арестовал» Соломона. Но Иван привык к подобным «выплескам» темперамента своего молодого барина. К тому же, в следующей реплике Альбер требует у Ивана веревку. Чтобы принести ее, Иван должен куда-то отойти. Ясно, что он не держит Соломона, скажем, за руки. Предпочтительней полагать, что Иван воспринимает всю горячность Альбера, как явление обычное. Любопытно, что Иван никак не реагировал на чудовищное предложение, сделанное в его присутствии Альберу.

Стихи 133—135-й. Большое замедление на стихе 134-м, заключающем угрозу, реальное содержание которой будет высказано лишь в стихе 135-м. Быстрый стих 134-й должен иметь маленькие паузы после слов «собака» и «змей».

Стих 136-й. Замедленность реплики Соломона компенсируется быстротой реплики Альбера «Иван, веревку», следующей непосредственно за словами Соломона. Она прямо продолжает угрозу «на воротах повешу».

Стих 137-й. Две ферматы.

Стих 138—142-й. Стихи по своей конструкции отра-

жают душевное смятение Альбера. Они богаты всяческими перебоями метра:

138 Вон, пес!
Вот до чего меня доводит
139 Отца родного скупость! Жид мне смел
140 Что предложить!. Дай мне стакан вина,
Я весь дрожу...

В общем же эти стихи целиком укладываются в речевую систему Альбера. В стихе 139-м можно даже не делать паузы, или ферматы, после слова «скупость», настолько неделим поток обуревающего Альбера возмущения. Приостановка желательна в стихе 140-м: фермата перед «Дай мне...» В стихе 141-м тоже фермата — перед словом «Иван». Так же и в стихе 142-м перед словом «сбегай».

Стихи 143—144-й. Стихи постепенно замедляются. В стихе 143-ем — пауза на точке. Стих 144 — наиболее облегченный. Замедленность его вызвана спадом горячности Альбера, его нравственной усталостью от только что пережитой сцены.

Стихи 145—146-й. Снова мысли перебивают друг друга, что в произнесении непременно вызывает перерывы, ферматы.

Стих 147-й. Тот же ровный, 5Я Альбера, скорый, без раздумья.

Стих 148-й. Последней, тяжелой волной душевного смятенья Альбера звучит этот стих, трехударный, сильно замедленный. Некоторую роль в замедлении этого стиха играет и звуковой состав («сребренники пращура»).

Стих 149—150-й. Стихи разделены на реплики. Естественны паузы между ними.

Стих 151-й. Некоторая замедленность стиха вызывается напоминанием, уточнением того, о каком именно вине идет речь.

Стих 152-й. Некоторая замедленность, обусловленная всей манерой неторопливого Ивана.

Стих 153-й. Стих разделен на реплики. Впрочем, здесь, вероятно, Альбер снова перебивает своего собеседника, как мы это уже неоднократно наблюдали.

Я предпочел бы сделать небольшую паузу на запятой, перед — словом «знаю».

Стих 154-й. Естественная пауза на точке.

Стих 155-й. То же на тире.

Стих 156-й. Пауза на двоеточии.

Стих 156—157-й. Структура стиха 156-го подсказывает нам, что Альбер, лицом к лицу со своей главной темой (бедность, «проклятое житье»), не впадает в размышление о своей участи, а горячо ею возмущается. Стих 157-й — чистый ямб. Он не требует никаких компенсаций; даже сравнение с мышью не выделяется. Это невыделение сравнения на редкость тонко: если б сравнение выделялось как таковое, то произошло бы действительно сближение образа Альбера с образом мыши, а так все сливается в один быстрый горячий выпад против отца. Таким образом сцена заканчивается чисто «альберовской» бурной концовкой.

Только что разобранная сцена, подтверждая характеристику Альбера, позволяет нам ближе подойти и к образу Соломона. Его роль совершенно построена и последовательно выдержана. Он пользуется привычными философскими трафаретами — «общими» мыслями и, вероятно, интонациями. Однако его неизменное трезво-расчетливое мышление (а не философствование на отвлеченные темы), из стиха в стих подтверждается стиховым анализом с позиций теории временны́х компенсаций.

СЦЕНА ВТОРАЯ

(Подвал.)

Барон.

Как молодой повеса ждет свиданья
С какой-нибудь развратницей лукавой
Иль дурой, им обманутой, так я
Весь день минуты ждал, когда сойду
В подвал мой тайный, к верным сундукам.
Счастливый день! могу сегодня я
В шестой сундук (в сундук еще неполный)
Горсть золота накопленного всыпать.

Не много, кажется, но понемногу
Сокровища растут. Читал я где-то.
Что царь однажды воинам своим
Велел снести земли по горсти в кучу,
И гордый холм возвысился — и царь
Мог с вышины с весельем озирать
И дол, покрытый белыми шатрами,
И море, где бежали корабли.
Так я, по горсти бедной принося
Привычну дань мою сюда в подвал,
Вознес мой холм — и с высоты его
Могу взирать на все, что мне подвластно.
Что не подвластно мне? как некий демон.
Отселе править миром я могу;
Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся нимфы резвою толпою;
И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится,
И добродетель, и бессонный труд
Смиренно будут ждать моей награды.
Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли.
Мне всё послушно, я же — ничему;
Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья... *(Смотрит на свое золото.)*
Кажется, не много,
А сколько человеческих забот,
Обманов, слез, молений и проклятий
Оно тяжеловесный представитель!
Тут есть дублон старинный... вот он. Нынче
Вдова мне отдала его, но прежде
С тремя детьми полдня перед окном
Она стояла на коленях воя.
Шел дождь, и перестал, и вновь пошел,
Притворщица не трогалась; я мог бы
Ее прогнать, но что-то мне шептало,
Что мужнин долг она мне принесла

И не захочет завтра быть в тюрьме.
А этот? этот мне принес Тибо —
Где было взять ему ленивцу, плуту?
Украл, конечно; или, может быть,
Там на большой дороге, ночью, в роще...
Да! если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за все, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
В моих подвалах верных. Но пора.

(Хочет отпереть сундук.)

Я каждый раз, когда хочу сундук
Мой отпереть, впадаю в жар и трепет.
Не страх (о нет! кого бояться мне?
При мне мой меч: за злато отвечает
Честной булат), но сердце мне теснит
Какое-то неведомое чувство...
Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность.
Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.

(Отпирает сундук.)

Вот мое блаженство!

(Всыпает деньги.)

Ступайте, полно вам по свету рыскать,
Служа страстям и нуждам человека.
Усните здесь сном силы и покоя,
Как боги спят в глубоких небесах...
Хочу себе сегодня пир устроить:
Зажгу свечу пред каждым сундуком,
И все их отопру, и стану сам
Средь них глядеть на блещущие груды.

(Зажигает свечи и отпирает сундуки один за другим.)

Я царствую!.. Какой волшебный блеск!
Послушна мне, сильна моя держава;
В ней счастие, в ней честь моя и слава!
Я царствую... Но кто во след за мной
Приимет власть над нею? Мой наследник!

242 Безумец, расточитель молодой,
243 Развратников разгульных собеседник!
244 Едва умру, он, он! сойдет сюда
245 Под эти мирные, немые своды
246 С толпой ласкателей, придворных жадных.
247 Украв ключи у трупа моего,
248 Он сундуки со смехом отопрет,
249 И потекут сокровища мои
250 В атласные, диравые карманы
251 Он разобьет священные сосуды,
252 Он грязь елеем царским напоит —
253 Он расточит... А по какому праву?
254 Мне разве даром это все досталось,
255 Или шутя, как игроку, который
256 Гремит костьми да груды загребает?
257 Кто знает, сколько горьких воздержаний,
258 Обузданных страстей, тяжелых дум,
259 Дневных забот, ночей бессонных мне
260 Все это стоило? Иль скажет сын,
261 Что сердце у меня обросло мохом,
262 Что я не знал желаний, что меня
263 И совесть никогда не грызла, совесть,
264 Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
265 Незваный гость, докучный собеседник,
266 Заимодавец грубый, эта ведьма,
267 От коей меркнет месяц и могилы
268 Смущаются и мертвых высылают?..
269 Нет, выстрадай сперва себе богатство,
270 А там, посмотрим, станет ли несчастный
271 То расточать, что кровью приобрел.
272 О, если б мог от взоров недостойных
273 Я скрыть подвал! о, если б из могилы
274 Придти я мог, сторожевою тенью
275 Сидеть на сундуке и от живых
276 Сокровища мои хранить как ныне!..

Знаменитый монолог представляет особенно благоприятный для нашего исследования материал, поскольку его текст не разбивается на мелкие реплики и поскольку он по условиям характера и возраста действующего лица, а также по обстоятельствам места

(подвал), времени (ночь) и положения (Барон — один) произносится медленно, что дает возможность прозвучать всем деталям стиха.

Монолог содержит 118 полных стихов 5Я, не прерванных ни одной репликой. Из них стихов с пятью ударениями — 32; с четырьмя ударениями — 61; с тремя ударениями — 22; с шестью ударениями — 1 (стих 96) — и тот сомнительный, поскольку начальное «Мне» можно почитать и неударенным).

Рассмотрим монолог стих за стихом.

Стихи 159—160-й. Первые два стиха произносятся в средне-медленном (по отношению к норме) темпе. Однако стих 1-й допускает и иное решение — своеобразное и сомнительное, но имеющее свою привлекательность, а именно: здесь мыслима «начальная пауза». Этим сказано, что монолог начинается не с первого слова текста, а с безмолвного момента, включенного в ритмический ход стиха и обозначенного каким-нибудь выразительным движением — мимикой, жестом. Я бы считал — режиссерски — такое решение не только допустимым, но и исполнительски изящным. Тогда стих звучит без замедления, так как начальная пауза восполняет собой убыль времени.

Здесь уместно вообще поставить вопрос о начальных паузах в исполнении стихов (в прозе постановка вопроса слишком неопределенна). Мы обычно их не учитываем, да и по правде сказать утверждение существования начальных пауз для лирики и эпоса представляется натянутым. В драме — другое дело. Сценическое действие шире, чем текст. Текст есть по существу — момент результативный. Конечно, и при исполнении лирики текст является как результат состояния,— но состояния без внешнего действия, если исполнение не носит театрализованного характера. Состояние не может нормироваться временем, между тем как сценическое действие есть всегда осуществление формы во времени. Это его качество особенно остро — в драме стихотворной, подчиненной целиком стихотворному ритму.

Стих 161-й. Стих сильно облегченный (3 уд.). Думается, что переход от сравнения к описанию своего

состояния (длительного волнующего нетерпенья) требует естественным образом большой паузы на запятой после слова «обманутой». Кроме того, можно считать слово «так» полуударным. Нельзя не оценить всей сценической эффективности данной паузы.

Стихи 162—163-й. Следует чистый ямб (162-й), который, следовательно, произносится ровно. Это ровное произношение продолжается вплоть до запятой стиха 163-го, где перед словами «к верным сундукам» (тема золота!) естественна пауза. Можно было бы — из логических, вернее, грамматических оснований — настаивать на паузе перед словами «когда сойду»,— это нарушило бы стройность наших наблюдений над монологом. Я не хочу сказать, чтобы выводимый нами из анализа закон вообще не мог иметь исключений, но в данном случае против подобной паузы говорит другое: если ее применить, то соблюдение стиха потребует второй ощутительной паузы в конце (после «сойду») — иначе, объединяя «когда сойду» с последующим enjambement, мы получим ложное впечатление строки четырехстопного ямба («Когда сойду в подвал мой тайный»). С другой стороны, постановка слов «когда сойду» в паузах слишком подчеркнет самый факт «схождения», само собой разумеющийся при образе подвала. Поэтому в двух рассматриваемых стихах я предпочитаю ровное произнесение до паузы на запятой стиха 163-го.

Стих 164-й. Чистый ямб. На знаке восклицательном допустима фермата. Но возможно и применение очень краткой паузы и ускорение темпа на втором полуколоне. Это зависит от трактовки восклицания «Счастливый день!» Решение с ферматой связано с большей патетичностью восклицания. При краткой паузе восклицание примет более проходной характер. К сожалению, в этом случае Пушкин не дал нам достаточно четкого основания для правильного выбора. Мне представляется лучшим все же второе решение, поскольку большая патетичность как будто не уместна в начале этого монолога с его последовательным патетическим нарастанием.

Стихи 165—166-й. Ямбический ровный ход второй части стиха 164-го продолжается на весь стих 165-й.

Этим указывается, что выражение, поставленное в скобках, «в сундук еще неполный», не следует особенно подчеркивать. Пушкин, судя по стиху, видел в нем беглое соображение для самого себя, и только. Подобная трактовка превосходно укладывается на «деловитое», еще не патетическое состояние Барона, ровно, негромко, еще без подъема говорящего даже более «про себя», чем «с самим собой». Ср. решение стиха 164-го: «Счастливый день!» В стихе 166-м снова — тема золота. Стих замедляется и вдобавок выделяется спондеем на первой стопе.

Стих 167-й. Стих еще более облегченный. Его решение ясно: после слов «Не много, кажется» следует большая пауза,— Барон смотрит на принесенное золото; может быть, взвешивает его на руке.

Стих 168-й. Пауза на точке.

Стих 169-й. Замедление стиха оправдывается из воспоминания о прочитанном рассказе,— явление, родственное приведению цитаты.

Стих 170-й. Фактичность содержания чистого ямбического стиха подсказывает его ровное, «рассказывающее» произнесение.

Стих 171-й. Пауза на тире.

Стихи 172—173-й. Замедление стиха объясняется результативностью его содержания: к этому и велась мысль. Оно продолжается и на стих 173-й. В нем, кроме того, широта пейзажа едва ли допустила бы ровное и сравнительно быстрое ямбическое произнесение.

Стих 174-й. Три ударения. Пейзаж делается еще шире. Вдали, за долом, покрытым белыми шатрами, расстилается море. Стих произносится медленно, однако без паузы на запятой, которая выдвинула бы тему «кораблей», что не требуется. Нам представляется, что стиховой анализ рассмотренного куска (167—174-й) должен дать актеру богатые интонационные директивы.

Стих 175-й. Естественнее всего пауза на запятой.

Стих 176-й. Ни растяжения, ни пауз не требуется. Стих показывает, что мы не должны отделять логически слова «в подвал», что и естественно, так как о подвале зритель уже знает: 1) по декорации, если монолог

исполняется на сцене, 2) по стиху 163-му. «Сюда в подвал» должно сливаться в единое речение.

Стих 177-й. Пауза на тире.

Стих 178-й. Структура стиха предостерегает от впадения в преждевременную патетику. Маленькая пауза на запятой возможна; она повлечет за собой почти полное атонирование слова «мне».

Стих 179-й. Стих начинается с выразительного хориямба. Патетика нарастает. На знаке вопроса — длительная остановка, фермата.

Стих 180-й. Стих ровный, но замедленный, по громадности содержания. «Я» предпочтительно не ударять, так как логический акцент на «я» предполагал бы сравнение с кем-то другим.

Стих 181-й. Пауза отмечает слова «Лишь захочу». Поскольку стих имеет лишь три ударения — пауза должна быть значительной длительности.

Стих 182-й. «Великолепные сады» — описательный символ величия, роскоши, могущества Барона. Кроме того, этот трехударный стих уже насыщается всем предвкушаемым содержанием стихов следующих, поэтому произносится он очень замедленно.

Стихи 183—185-й. Три стиха, по четыре ударения в каждом, произносимые замедленно, имеют и одинаковое построение (3 Я + П4). Замедление естественно из содержания.

Стих 186-й. Стих еще более замедляется (3 уд.). Барону в его всемогуществе должны рабски служить «и добродетель и бессонный труд». Замедление подчеркивает значительность понятий «добродетель» и «труд». Кроме того, стих компенсируется еще и паузой на запятой.

Стих 187-й. После упоминаний «добродетели» и «труда» мысль становится уже ясной; некоторое замедление стиха может происходить за счет почти полного атонирования слова «будут».

Стих 188-й. Пауза на первой запятой; ускоренное произнесение «и ко мне».

Стих 189-й. Кульминация перечисления — образ «окровавленного злодейства». Стих с тремя ударениями и максимальным замедлением.

Стихи 190—191-й. Если в патетическом стихе 189-м «окровавленное злодейство» — образ по-своему величественный, то в этих стихах оно представляется, по контрасту, уже покоренным, приниженным. Контрастно построены и соответствующие стихи: оба они — чистые, нимало не патетические ямбы.

Стих 192-й. Пауза на запятой. Можно делать паузу и на тире,— тогда стих получит более рационалистический оттенок. Я предпочел бы первый вариант.

Стих 193-й. Пауза на первой точке с запятой.

Стихи 194—195-й. Стихи, нелегкие для уяснения. Простейшим решением было бы произнести его с ферматой на двоеточии. Конец стиха и первая половина следующего прозвучали бы (ямбически!) ровно, уверенно, без патетики, которой вообще так еще мало в этой первой части монолога. Но можно произнести и все полтора стиха ровно, лишь допустив минимальную паузу, на двоеточии стиха 194-го, за счет облегчения ударений на словах «мою» и «меня». Так или иначе нельзя не оценить ямбического хода этих заключительных фраз: они совершенно соответствуют состоянию покоя, в котором находится Барон: «Я выше всех желаний, я спокоен». После многоточия стиха 195-го наступает фермата, обозначенная у Пушкина ремаркой «смотрит на свое золото» и многоточием. Созерцание, а быть может, снова взвешивание золота, дает замедленный приступ следующей фразы (конец стиха 195-го).

Стихи 196—198-й. 196-й — стих с тремя ударениями. Он заключает в себе содержание, развиваемое в дальнейшем, и связывается со стихом 198-м, тоже трехударным. Эти два стиха — тезис целого куска монолога, опорное место, выражающее сознание Барона. Примечательно, что Пушкин не в столь медленном темпе дает стих 197-й. Здесь дело не в точности перечисления: к ряду перечисленных понятий можно было бы добавить ряд других; членов перечисления могло бы по смыслу быть и больше, и меньше. Стих 198-й с его эпитетом «тяжеловесный» сам тяжел и драгоценен, как золото. Рассматриваемые три стиха особенно примечательны.

Стихи 199—202-й. Ровный, спокойный ход: «Тут есть дублон старинный». Фраза аккомпанирует внешнему действию — отыскиванию дублона в горсти золота. Вот он нашел дублон — фермата. Вторая — после «вот он». В стихе 200-м пауза на запятой. Стихи 201—202-й замедляются по значительности и подчеркнутости их содержания. Думается, что самое растяжение в стихе 201-м падает на вторую часть стиха. В ней и мотив длительного времени, что само по себе, как и мотив отдаленности, требует выразительного замедления. Растяжение стиха 202-го мне представляется распределенным по всему стиху. Можно, конечно, прибегнуть и к паузе после слова «стояла», но это решение, подчеркивающее выражение «воя»,— которое следует считать скорее условным,— на мой взгляд, грубее.

Стих 203-й. Слово «шел» несет очень слабое ударение, настолько, что стопу первую можно лишь формально принять за спондей. Паузы на запятых — минимальные. Да и в самом деле, сколько-нибудь подчеркивать в данном месте смену погоды,— когда это только условно обозначает прохождение большого времени,— едва ли имело бы смысл.

Стих 204-й. Замедление этого трехударного стиха основано на том, что в слове «Притворщица» — весьма емкое содержание, которое при более быстром произнесении не вскрылось бы в должной мере. Кроме того, на переходе мысли естественна пауза на точке с запятой. Некоторое значение имеет звуковой состав слова.

Стих 205-й. Тем, что стих не требует компенсаций, дается нам указание, что Барон вовсе не подчеркивает угрозы: «прогнать». Он это говорит между прочим. Минимальная пауза на запятой компенсируется ослаблением ударения на «мне».

Стихи 206—207-й. Несколько замедленные четырехударные стихи. Замедление — от мотива догадки и затаенной угрозы.

Стих 208-й. Чистый ямб, прерываемый ферматой вследствие внешнего действия. Тут небезынтересно отметить, что в монологе Барона, в ямбических стихах, фермата, как мы уже неоднократно видели, приходится на моменты внешнего действия. То же явление фер-

маты в чистых ямбах в роли Альбера выполняет иную функцию. Там по большей части фермата обозначает прерывистость горячей речи без непременного сопровождения внешним действием. Любопытно, что никакая пауза,— судя по структуре стиха,— не должна выделять имя «Тибо». Случай — аналогичный с именем «Клотильда» в стихе 30-м: это не ввод действующего лица, с которым зритель еще встретится в пьесе; это — упоминание человека, хорошо известного Барону, о котором он говорит «к примеру», говорит сам с собой.

Стих 209-й. Так же «между прочим» идет и характеристика Тибо: «ленивцу», «плуту». Эти качества за ним якобы общеизвестны. Маленькие паузы на запятых компенсируются почти проклитическими «где» и «было».

Стих 210-й. Пауза после «конечно», компенсируемая ускорением слов «или», «может быть», после которых следует большая пауза в конце стиха.

Стих 211-й. Ямбическая (с хориямбом в начале) структура стиха заставляет нас думать, что Барон не вкладывает в свои слова «романтической» таинственности, произносит их с злобной усмешкой. Да и ограбление на большой дороге для «рыцарских времен» — явление столь повседневное, что едва ли Барон стал бы насыщать свои слова таинственностью. Подтекст: «знаем мы эти дела!..» Я бы во всяком случае не усомнился, как режиссер, посоветовать исполнителю именно это выражение данного места.

Стих 212-й. Стих, наводящий на противоречивые размышления. С одной стороны «слезы, кровь и пот» как будто даны в совершенно реальном плане, поскольку дальше сказано, «пролитые», а в следующем стихе (214-м) рисуется, как они могут «выступить» из земных недр и затопить землю. С другой стороны, «слезы, кровь и пот» применены метонимически (слезы — забота, кровь — убийство, пот — труд). Тема забот, убийства и труда была только-что разработана Этой метонимичности подчиняется и весь дальнейший образ, приобретающий таким образом тоже условный характер. Надо сознаться, что и то, и другое решение имеет свои основания. Но в искусстве выразительного слова, как мы уже не раз подчеркивали, есть закон, что понятие,

отмеченное сколько-нибудь усиленным акцентом или паузой, непременно приобретает свой прямой смысл (ср. «сердце» в его условном употреблении в поэзии и сердце, как орган тела). Есть опасность, что акцентируя в данном стихе «слезы, кровь и пот», мы можем придать им прямое, физиологическое содержание. Это не только будет грубее, но нарушит масштабы образности: «слезы, кровь и пот», став настоящими, слишком выделятся как таковые в ущерб всему куску. Поэтому я более склонялся бы к тому, чтобы в данном стихе, имеющем пять ударений, слово «Да», образующее спондей в начале, присоединить непосредственно к «если бы», а словам «слезы, кровь и пот» дать прозвучать без подчеркивания их паузировкой или сильными иктами.

Стихи 213—214-й. Замедление подготовляет мысль стиха 215-го. Слово «все» в стихе 214-м ударения не несет.

Стих 215-й. Пауза на тире. Мне представляется убедительным паузу увеличить за счет скорого произнесения первой части стиха: «То был бы вновь потоп».

Стих 216-й. Фермата на первой точке: перелом состояния, тоже связанный с внешним действием.

Стихи 217—218-й. Анализ структуры этих двух стихов может дать драгоценные указания актеру. Первый — чистый ямб, второй — имеет паузу, весьма логическую, на запятой. Из этого вывод, что понятия «жар» и «трепет» никак не подчеркиваются, и это предостерегает актера от ложного для данного места пафоса. Актер должен сохранить умную, трезвую объективность Барона, который в дальнейшем будет анализировать свое душевное состояние. Также и в предыдущем стихе — 217-м — актер не должен слишком «трепетать», держа в руке ключ. Нельзя не отметить, что Пушкин своими стихами оберегает актера от исполнения, которое легко могло бы превратиться даже в пошлое.

Стих 219-й. Продолжается тот же не патетический тон. Скобка паузой не отмечается.

Стих 220-й. Пауза на двоеточии.

Стихи 221—222-й. Небольшая пауза за счет почти полного атонирования слова «мне». Кусок с беглой

вставкой в скобках разрешается трехударным стихом 222-м, в котором замедление основывается на неопределенности для самого Барона, и притом значительности охватывающего его чувства.

Стих 223-й. Пауза на двоеточии.

Стих 224-й. Перекликается со стихом 222-м. В этом стихе соединяется раздумье с неспешностью садистического наслаждения. Замедление произнесения стиха всецело оправдано.

Стихи 225—226-й. Простой ямбический стих 225-й вводит нас — как обстоятельство — в трехударный стих 226-й. Здесь наибольшее напряжение анализирующего раздумья. Замедленность произнесения сочетается еще с паузой на запятой.

Стих 227-й. «Вонзая в жертву нож» — уже разумеется из предыдущего, поэтому произносится ускоренно. Этим экономится время для паузы на двоеточии. После «приятно» в конце стиха мыслится большая пауза.

Стих 228-й. Снова типический в роли Барона случай: ямбический стих прерывается ферматой из-за внешнего действия — «отпирает сундук». Оба члена разбитого фермотою стиха произносятся ровно; восклицательная интонация не должна влечь за собой «театральной» патетики.

Стихи 229—230-й. Ровный ямбический стих 229-й (возможна минимальная пауза после слова «ступайте» за счет ослабления ударения на «вам») переходит в более раздумчивый и, следовательно, замедленный стих 230-й.

Стихи 231—232-й. Выразительный, с применением спондея на третьей стопе, стих произносится все же ровно, спокойно, хотелось бы сказать «интимно».

Образ богов в отдаленье небесных жилищ вызывает естественное и торжественное замедление стиха, с восклицательной интонацией.

Стих 233-й. «Интимность» торжества продолжается. Ямбическая структура снова указывает, что стих должен исполняться просто, что его следует избавить от мелодраматической патетики. Так как это имеет место, как мы видели, уже не в первый раз, невольно образ,

характер Барона приобретает определенные черты: выявляется его умное спокойствие, наклонность к рассуждению, отсутствие какой-либо аффектации. Образ уясняется, как *реалистический*, а не романтический.

Стих 234-й. Излагается, в чем будет заключаться «пир». Замедление стиха оправдано из того, что предвкушаемый «пир» необычен, а ровное ямбическое движение свело бы его к чему-то обыденному.

Стихи 235—236-й. Идут в том же замедленном движении, полном предвкушения. Стих 235-й с паузой на запятой.

Стих 237-й. Пауза на первом знаке восклицания.

Стих 238-й. Стих нелегок. Естественней всего предположить следующий рисунок: на запятой паузы нет. Некоторое растяжение, без которого данный стих не представляется мне возможным, идет за счет атонирования слова «моя». При этом рисунке еще оказывается небольшая пауза перед этим «моя». Другой возможный рисунок был бы (если не так считаться со стиховой структурой, ограничиваясь лишь логическим анализом): пауза на запятой и слово «моя» тогда уже с ударением, так как без него ослабилось бы и слово «сильна», которое должно прозвучать под сильным акцентом. Во всяком случае первое решение опять ведет к менее «романтическому» толкованию этого места. Его глубокая патетика не нуждается в внешней эффектности.

Стих 239-й. Пауза на запятой.

Стихи 240—241-й. Оба стиха со средней медленностью. В 240-м пауза на многоточии. В 241-м пауза на знаке вопроса. Вторая часть стиха 240-го и слово «наследник» возвращают нас к главной коллизии драмы и к образу Альбера.

Стих 242-й. Три ударения. Стих максимально замедлен.

Стих 243-й. То же. Особая медленность этих двух стихов подряд, в сочетании с их восклицательной интонацией, дает нам ценное режиссерское указание. Когда мы вчитываемся в знаменитый монолог, мы заняты, мы поглощены характером Барона, своеобразным, торжественно-безумным и вместе с тем таким рассудочным образом скупца, может быть, самым благородным из

существующих в литературе подобных образов. Образ Барона, его монолог — воспринимаются нами автономно, даже без отношения к действию пьесы. Это подтверждается постоянным исполнением монолога на правах отдельного произведения. Но Пушкин думал именно о пьесе с ее драматической коллизией — конфликтом между сыном и отцом; стиховой анализ нам показывает, что мы должны в монологе выделить коллизию: Альбер — Барон. Патетика становится особенно яркой, как только Барон подумал о недостойном блудном сыне.

Стих 244-й. Медленная патетика стихов 242—243-й сменяется быстрым, но неровным, чрезвычайно выразительным (со спондеем на третьей стопе) ходом стиха 244-го. Его структура решительно отвергает паузу между двумя «он». Небольшая пауза после «умру» компенсируется ослаблением ударения на «едва». Мне представляется, что стих, таким образом произнесенный, будет более в образе Барона, чем ежели б мы предположили на запятой между двумя «он» мелодраматическую, «романтическую» паузу.

Стихи 245—250-й. Замечательный ряд стихов. Стихи 245—247-й идут замедленно, в 246-м естественна пауза на запятой. Наконец, стих 247-й снова вплотную вводит в тему, в душевную муку Барона, в страх всей его жизни, в его, предвидимую им, духовную катастрофу. Стих 248-й имеет три ударения,— он максимально облегчен. Тема продолжается и в двух последующих стихах, в которых заключен смертный ужас скупца. Оба стиха (249-й и 250-й) имеют по три ударения и, следовательно, произносятся с большой замедленностью.

Стихи 251—252-й. Начинается новая фраза, но напряженное состояние души Барона не ослабевает. Трехударный стих снова требует максимальной замедленности, которая несколько меньше в стихе 252-м, лишь развивающем, дополняющем мысли предыдущих стихов.

Стих 253-й. Снова трехударный стих! Выразительная пауза на многоточии, особенно выделяемая при ускоренном произнесении второй части стиха.

Стих 254-й. Тема, коллизия, образ Альбера — отошли. Возвращается снова мотив душевных забот Барона. Стих — ямбический — звучит ровно, но вскоре он сменяется новой вспышкой.

Стих 255-й. Стих требует большой паузы после «шутя». Иначе «как игроку» могло бы быть отнесено к «шутя», на самом же деле относится к «досталось». Здесь, собственно, разумеется вопросительный знак, а остальная часть вопроса звучит как дополнение. Длительность паузы зависит от того, примем ли мы слово «или» за проклитику.

Стих 256-й. Замедление — от наполненности чувством презренья к «игроку».

Стихи 257—260-й. Два замедленных стиха идут без пауз — при наличии запятых,— поскольку запятые, т. е. грамматические обозначения смысловых группировок, могут подаваться и без остановоки. Паузы на указанных запятых придали бы месту холодный, логический характер какого-то каталога душевных переживаний. Так же без паузы идет и ямбический стих 259-й.

Все они объединяются в одну массу, расчлененную лишь паузами на концах стихов. Такая трактовка рассматриваемого места представляется мне в высшей степени оправданной. Дело в том, что в противоположность начальной части монолога Барон здесь уже не рассуждает, не философствует по поводу того, чем покупается богатство,— в таком плане тема уже разработана в месте о вдовице и Тибо с последующими строками о потопе из слез, крови и пота. Монолог построен так, что тема страшной цены золота дается в стихах 195—216-й объективно. Барон размышляет, скольких оно стоило человеческих страданий, сколько совершено за него преступлений. Однако во всей этой части Барон не упоминает о своих личных переживаниях. Его чувства, поглощенные величием и сладострастьем момента, целостно спокойны и не возмущаются даже тогда, когда он припоминает о сцене с несчастной вдовой или когда воображает кровавый потоп. Другое дело в рассматриваемых стихах. Мысль о наследнике всколыхнула величественный покой торжествующего безумца. Поэтому-то стихи 257—260-й звучат не как размышление,

а как излияние, как распространенное восклицание, в котором не должно быть рассудочного перечисления как такового. Стих 260-й — при проклитическом «все» требует паузы на знаке вопроса.

Стихи 261—268-й. Замечательный ряд стихов. После ровного, замедленного стиха 261-го идет стих 262-й — с паузой на запятой. В стихе 263-м — пауза на запятой. Отметим, что слово «совесть», повторяемое второй раз, судя по структуре стиха, еще не требует особенного подчеркивания. Но вот наступает стих 264-й — чистый ямб. А между тем в нем третье упоминание «совести» и, разумеется, кульминационное, поскольку дальше понятие раскрывается рядом приложений. Единственно убедительное решение стиха: ровное, ямбическое произнесение его до второй запятой; здесь — фермата. Тогда в третий раз произнесенное «совесть», окруженное ферматой и конечной паузой стиха, займет должное положение во всей своей значительности. Далее следуют три замедленных стиха, причем в стихе 266-м облегчение слова «эта» допускает еще и значительную паузу на запятой. Наконец, ответственнейшее место о совести заканчивается медленным трехударным стихом 268-м с его жутким «замогильным» содержанием.

Стих 269-й. Полная нагрузка стиха. Хориямб в начале снова указывает, что Барон обходится без аффектации, без патетики,— стих произносится даже без паузы после «нет».

Стих 270-й. Стих более медленный. Думается, что растяжение падает главным образом на слово «посмотрим».

Стих 271-й. Пауза на запятой.

Стихи 272—276-й. Начинается финал сцены. Замедленный приступ (272-й), затем стих с паузой на восклицательном знаке (273-й). Замедлен и стих 274-й — в нем можно дать и паузу на запятой. Наконец, дело подходит к кульминации финальной части— к стиху 275-му. Мне представляется лучшим решением — большая пауза после слова «сундуке», которая должна подчеркнуть таинственный ужас картины загробного сторожа, охраняющего «от живых» свои уже ненужные ему сокровища. Как мы неоднократно видели, фактиче-

ский смысл фразы заключен в ее конце, в стихе 276-м. но этот смысл уже угадывается в содержании и выражении стиха 275-го, что и делает его до такой степени замедленным. Стих 276-й уже разрешает напряжение; это — доброкачественный прием заключения длинного монолога; делать выразительную кульминацию на самом конце значит допускать мелодраматический эффект. Мы уже наблюдали, что Пушкин избегает этого приема и в композиции своих лирических стихотворений.

Итак, мы рассмотрели, стих за стихом, монолог Барона. Обобщим наши выводы, хотя они и так уже должны были уясниться из последовательно проведенного анализа.

Наиболее существенным представляется нам два обстоятельства:

1) Анализ стиха предохраняет исполнителя от ложной патетичности, от той аффектации, в которую так легко может впасть актер, увлеченный величием и своеобразием образа. Барон много проще и сдержанней, чем это может показаться с первого взгляда. В нем нет вовсе мелодраматической аффектации. Нет никакого «нажима» в словах, которые он обращает к самому себе. В этой сдержанности Барона, уясненной нами объективно из стихового анализа, хочется видеть ценную черту психологического проникновения в образ: душа скупца — и скупца с долголетним опытом этой скуднейшей из страстей — не может не быть в известной степени зажатой. Всякий скупец так или иначе Кащей. В душе скупца едва ли уже могут иметь место бурные, раскрытые эмоции. Скупец, вечно привыкший оглядываться, оглядывается и тогда, когда он наедине со своими сокровищами. Его «пир» все же остается «пиром» скупца. Его мечта о всемогуществе — только потенция, причем безумный мечтатель заранее знает, что она не будет воплощена в жизнь, что чертоги никогда не воздвигнутся, что нимфы никогда не посетят великолепных его садов. Между мечтой и ее осуществлением стоит непреодолимая преграда, непреодолимая потому, что это преграда не внешняя, но сама страсть, создавшая мечту. Во всем этом утверждении могущества нет разрешения, нет свободного, открытого внутреннего

жеста. Всю жизнь Барон таит от других не только свои богатства, но и самую свою страсть. Он в открытую говорит о ней только наедине с самим собой. Но есть ли в этой беседе с собой именно открытость, освобождение, щедрость откровенного признанья? — Их нет. Есть лишь осознание возможности — чувство по существу замкнутое, не дающее, не требующее и не предполагающее выхода. Особенной патетики, кроме ложной, и не может быть, когда, собственно, нет никакого аффекта. Опытный сластолюбец-скряга наслаждается при полном бодрствовании своего больного рассудка; он наслаждается воображаемой властью, которой подчиняется все: «Я выше всех желаний; я спокоен; | Я знаю мощь мою: с меня довольно | Сего сознанья...»

Таким образом: бодрственный ум, осознанность могущества, покой — вот что определяет первоначальное состояние Барона и должно давать ключ к исполнению первой части его монолога. Этот вывод, который можно было бы сделать и из углубленного психологического анализа, подтверждается объективными данными стихосложения. Нам в стихе явлена воля автора, ни в каком примечании или заметках не зарегистрированная.

Стиховой анализ приоткрывает завесу над трактовкой образов и состояний самим Пушкиным. Не драгоценно ли это?

2) Основной, решающий перелом в состоянии Барона наступает лишь тогда, когда он неизбежно наталкивается на мысль о наследнике, т. е. об Альбере. Внутренняя коллизия Пушкиным обнажена. Она почти схематична,— но это в масштабе малого по размерам произведения. Стяжание — всепоглощающая страсть Барона — и рядом—призрак расточения в лице Альбера. Стоит предаться страсти, как тотчас угрожающей отповедью возникает нестерпимая мысль об «атласных дырявых карманах», куда потекут накопленные богатства.

Патетика монолога начинается с мысли о сыне. Именно здесь находится мощная группа трехударных стихов, стоящая особняком на всем протяжении монолога. Душевное равновесие нарушено, блаженный покой утрачен. Призрак расточителя спугнул призрачное царствование.

Данное указание стихового анализа еще интересно для нас потому, что оно показывает, насколько Пушкин мыслил именно драматургически, как он строил пьесу. У Альбера тема отца возникает в конце его первого монолога: «под кровлею одной с моим отцом». Дальше: Альбер, под влиянием рассуждений Соломона, высказывает, может быть, для него самого еще не совсем ясное желание, чтобы отец умер. Пока это выражается в виде, казалось бы, объективного вопроса: «ужель отец меня переживет?» Тремя репликами ниже Альбер — возмущенный, разгорячившийся при одной мысли о скупости Барона,— высказывает непочтительную, желчную характеристику отца, приравнивая его к цепному псу. Эта вспышка гнева развязывает руки Соломону: тот осмеливается прямо высказать сыну пожелание, чтобы отец поскорей освободил его: «Пошли вам бог скорей наследство». На это сын отвечает: «Amen». Конечно, Альбер никогда не имел намерения лишить Барона, жизни, но пожелание отцу скорейшей смерти слетело с уст.

Практический Соломон не мог предположить в этом «amen» одного только порыва юношеской горячности и подошел к делу: он предложил ему отравить отца. Затем следует вторая, сильнейшая вспышка Альбера, уже направленная против преступного ростовщика, и сцена кончается снова драматически последовательно — темой отца: Альбер решает идти жаловаться герцогу.

Мы видим, до чего четко — в нескольких коротких репликах — развита тема отца в роли Альбера и его точки зрения.

Было бы мало вероятным предположить, что этой четко заявленной теме-коллизии не будет уравновешивающего отклика во второй сцене. И вот мы находим такой отклик в переломе, на стих 240-м и сл. Тема сына встает у Барона с той же силой, с какой тема отца была развита у Альбера. Так Пушкин сталкивает два острия своей драматической коллизии, в ролях двух еще не встретившихся на сцене главных действующих лиц, чтобы в третьей, разрешающей сцене свести их в очной ставке, т. е. позволить внутреннему действию

внешне фактически разрешиться на сцене и закончиться катастрофой обоих.

Может быть, все, что сказано о драматургической стройности пьесы, ясно и так из ее внимательного чтения,— но снова приходится повторить, что наши психологические домыслы не только дополнены, но *подтверждены* данными объективного порядка. И разве не может быть случая, что стиховой анализ наведет исследователя, режиссера, актера на путь мысли, по которому он, увлеченный всегда возможными в театре аберрациями, пожалуй, и не пошел бы без этого беспристрастного указателя?

СЦЕНА ТРЕТЬЯ

(Во дворце.)

АЛЬБЕР, ГЕРЦОГ

Альбер

277 Поверьте, государь, терпел я долго
278 Стыд горькой бедности. Когда б не крайность,
279 Вы б жалобы моей не услыхали.

Герцог

280 Я верю, верю: благородный рыцарь,
281 Таков как вы, отца не обвинит
282 Без крайности. Таких развратных мало...
283 Спокойны будьте: вашего отца
284 Усовещу наедине, без шуму.
285 Я жду его. Давно мы не видались.
286 Он был друг деду моему. Я помню,
287 Когда я был еще ребенком, он
288 Меня сажал на своего коня
289 И покрывал своим тяжелым шлемом,
290 Как будто колоколом. *(Смотрит в окно.)* Это кто?
291 Не он ли?

Альбер

Так, он, государь.

Герцог

Подите ж
В ту комнату. Я кликну вас.
(Альбер уходит; входит барон.)
Барон,
Я рад вас видеть бодрым и здоровым.

Барон

Я счастлив, государь, что в силах был
По приказанью вашему явиться.

Герцог

Давно, барон, давно расстались мы.
Вы помните меня?

Барон

Я, государь?
Я как теперь вас вижу. О, вы были
Ребенок резвый. Мне покойный герцог
Говаривал: Филипп (он звал меня
Всегда Филиппом), что ты скажешь? а?
Лет через двадцать, право, ты да я,
Мы будем глупы перед этим малым...
Пред вами, то есть...

Герцог

Мы теперь знакомство
Возобновим. Вы двор забыли мой.

Барон

Стар, государь, я нынче: при дворе
Что делать мне? Вы молоды; вам любы
Турниры, праздники. А я на них
Уж не гожусь. Бог даст войну, так я
Готов, кряхтя, взлезть снова на коня;
Еще достанет силы старый меч
За вас рукой дрожащей обнажить.

Герцог

Барон, усердье ваше нам известно;
Вы деду были другом; мой отец
Вас уважал. И я всегда считал
Вас верным, храбрым рыцарем — но сядем.
У вас, барон, есть дети?

Барон

Сын один.

Герцог

Зачем его я при себе не вижу?
Вам двор наскучил, но ему прилично
В его летах и званье быть при нас.

Барон

Мой сын не любит шумной, светской жизни;
Он дикого и сумрачного нрава —
Вкруг замка по лесам он вечно бродит,
Как молодой олень.

Герцог

Нехорошо
Ему дичиться. Мы тотчас приучим
Его к весельям, к балам и турнирам.
Пришлите мне его; назначьте сыну
Приличное по званью содержанье...
Вы хмуритесь, устали вы с дороги,
Быть может?

Барон

Государь, я не устал;
Но вы меня смутили. Перед вами
Я б не хотел сознаться, но меня
Вы принуждаете сказать о сыне
То, что желал от вас бы утаить.
Он, государь, к несчастью, недостоин
Ни милостей, ни вашего вниманья.
Он молодость свою проводит в буйстве,
В пороках низких...

Герцог

Это потому,
Барон, что он один. Уединенье
И праздность губят молодых людей.
Пришлите к нам его: он позабудет
Привычки, зарожденные в глуши.

Барон

Простите мне, но право, государь,
Я согласиться не могу на это...

Герцог

Но почему ж?

Барон

Увольте старика...

Герцог

Я требую: откройте мне причину
Отказа вашего.

Барон

На сына я
Сердит.

Герцог

За что?

Барон

За злое преступленье.

Герцог

А в чем оно, скажите, состоит?

Барон

Увольте, герцог...

Герцог

Это очень странно,
Или вам стыдно за него?

Барон

Да... стыдно...

Герцог

352 Но что же сделал он?

Барон

Он... он меня

353 Хотел убить.

Герцог

Убить! Так я суду

354 Его предам, как черного злодея.

Барон

355 Доказывать не стану я, хоть знаю,
356 Что точно смерти жаждет он моей,
357 Хоть знаю то, что покушался он
358 Меня...

Герцог

Что?

Барон

Обокрасть.

(Альбер бросается в комнату.)

Альбер

Барон, вы лжете.

Герцог (*сыну*)

359 Как смели вы?..

Барон

Ты здесь! ты, ты мне смел!..

360 Ты мог отцу такое слово молвить!..
361 Я лгу! и перед нашим государем!..
362 Мне, мне... иль уж не рыцарь я?

Альбер

Вы лжец.

Барон

363 И гром еще не грянул, Боже правый!
364 Так подыми ж, и меч нас рассуди!

(Бросает перчатку; сын поспешно ее подымает.)

Альбер

365 Благодарю. Вот первый дар отца.

Герцог

366 Что видел я? Что было предо мною?
367 Сын принял вызов старого отца!
368 В какие дни надел я на себя
369 Цепь герцогов! Молчите: ты, безумец,
370 И ты, тигренок! полно *(сыну.)* Бросьте это;
371 Отдайте мне перчатку эту (*отымает ее.*)

Альбер *(a parte)*

Жаль.

Герцог

372 Так и впился в нее когтями!— изверг!
373 Подите: на глаза мои не смейте
374 Являться до тех пор, пока я сам
375 Не призову вас (*Альбер выходит.*)
Вы, старик несчастный,
376 Не стыдно ль вам...

Барон

Простите, государь...
377 Стоять я не могу... мои колени
378 Слабеют... душно!.. душно!.. Где ключи?
379 Ключи, ключи мои!..

Герцог

Он умер. Боже!
380 Ужасный век, ужасные сердца!

Стих 277-й. Пауза после слова «государь».

Стих 278-й. Узнаем характерный для Альбера рисунок: пятиударный стих с ферматой на точке,— звучит та же прерывистая речь.

Стих 279-й. Стих замедлен. Слово «вы» можно считать почти полноударным, поскольку именно герцог не должен был бы слышать семейную распрю. В замедлении выражается и извинение и отдача себя на волю Герцога.

Стихи 280—284-й. Первые четыре стиха компенсируются паузами на знаках препинания (двоеточие, вторая запятая, точка и двоеточие). Подобный приступ, с его подчеркнутостью логического момента, сразу дает нам указание, впрочем и так достаточно явственное из чтения роли: Герцог смотрит на все это дело, как посторонний человек— речь его спокойна и ясна. Только стих 284-й дает большое замедление (3 уд.): в нем заключается самое обещание повлиять на старика. Кроме того, Герцог подчеркивает, что лучше не вызывать столкновения между отцом и сыном и не предавать огласке семейное недоразумение: возникает пауза на запятой, после «наедине».

Стихи 285—287-й. Продолжается та же спокойная, расчлененная речь: пауза на знаках препинания.

Стихи 288—289-й. Стихи замедляются,— и от воспоминания, и от легкой улыбки (полунасмешливой — над самим собой).

Стих 290-й. Фермата на точке, обусловленная ремаркой.

Стих 293-й. Приветствие Барону звучит приветливо-замедленно.

Стих 294-й. Пауза на запятой после слова «государь».

Стих 295-й. Стих трехударный. Барон особым замедлением подчеркивает — как старый верноподданный — свою неизменную готовность исполнить всякую волю Герцога.

Стих 296-й. Пятиударность стиха указывает, что Герцог не вкладывает никакой патетичности в повторение слова «давно» (ср. «много, много» у Соломона); фраза звучит ровно-быстро, обращение — без пауз.

Стих 298-й. Естественно было бы предположить

паузу на точке. Но я предпочел бы сделать паузу после междометия «о», а может быть и просто сильно растянуть его. Это избавит фразу от неприятной риторичности.

Стих 299-й. Считаю весьма ценным для актера указание стиха (пятиударного), что никакой паузы на точке делать не следует. Этим придается фразе прозаическая разговорность, столь подходящая для Барона в этой «светской» сцене, когда он и не подозревает намерений Герцога.

Стих 300-й. Пауза на скобке. Она не нарушает разговорности, которая в полной мере продолжает чувствоваться в стихе.

Стих 301-й. Минимальная пауза на скобке, уравновешенная неполнотой ударения на слове «что». «А?» — сливается с фразой.

Стихи 302—303-й. Некоторая замедленность обоих стихов объясняется их цитатным характером.

Стих 304-й. Несмотря на разделение стиха на две реплики, он воспринимается, как неразделенный, и несет только паузу после слов Барона. Беседа течет совершенно ровно: Герцог вступает тотчас, однако не перебивая собеседника.

Стих 305-й. Пауза на точке.

Стих 306-й. Пауза на двоеточии.

Стих 307-й. Поскольку «что делать мне?» заканчивает фразу, отмеченную паузой в конце стиха, после «при дворе», смысл же фразы является само собою разумеющимся, после заявления «стар»,— то начало стиха произносится бегло, проходно и не требует даже паузы на знаке вопроса; снова выявляет себя та же разговорность. Пауза на точке с запятой тоже — в разговорной форме речи — не нужна, тем более, что пауза в конце стиха превосходно подчеркнет «турниры, праздники» — то есть все то, что для Барона стало уже давним прошлым.

Стих 308-й. Пауза на запятой.

Стих 309-й. Пауза на точке.

Стих 310-й. Стих пятиударный, со спондеем. Произносится ровно.

Стих 311-й. Произносится ровно, без замедления.

Стих 312-й. Содержание его таково, что по закону, не раз нами подчеркнутому, замедление должно было бы падать на стих 311-й, а уже угаданное содержание конца фразы (стиха 312-го) — произносится быстрее. Уклонение от закона здесь объясняется тем, что и мотив «меча» уже сам по себе является лишь дополнением — весьма разумеющимся — к стиху 310-му.

Стих 312-й. Замедление основано на образе «рукой дрожащей».

Стих 313-й. Снова обращение «барон» дается без пауз.

Стих 314-й. Пауза на точке с запятой.

Стих 315-й. Пауза на точке.

Стих 316-й. Пауза на тире.

Стих 318-й. Замедленность стиха из существенности вопроса. Однако, замедление лишь небольшое (стих — четырехударный), поскольку Герцог только подводит беседу к теме «Барон — Альбер» и не хочет, чтоб его намерения были угаданы.

Стих 319-й. Стих пятиударный, пауз не требует. Наоборот, если б мы допустили паузу на запятой, мы снова рисковали бы приоткрыть завесу на подлинные намерения Герцога.

Стих. 320-й. Ровно. Интересно отметить, что с самого стиха 295-го, в котором Барон подчеркивал свою готовность явиться перед лицом Герцога, мы не имеем ни разу трехударных стихов. Это — лишнее доказательство того, в каком спокойном движении проходит сцена этого, пока безответственного, свидания. Для режиссера и исполнителя Барона здесь драгоценное указание, что Барон, ничего не подозревал, едучи к Герцогу. Тем более драматически рельефно должен выявляться его протест против приглашения сына ко двору, причем во время продолжения сцены Барон не подозревает у Герцога задней мысли. При этих условиях появление Альбера для старика действительно разражается как удар грома.

Стих 321-й. Ровной, быстрой фразой — в том же тоне придворной беседы — Барон отводит, для первого раза, приглашение Герцога.

Стих 322-й. Однако он, видимо, прочел на лице государя недоверие или удивление столь странному

заявлению о молодом человеке (недоумение могло и нарочито быть подчеркнуто Герцогом). Барону нужно обосновать свое, оказавшееся недостаточным, заявление. Барон прибегает к явной лжи, причем отвечает большим замедлением трехударного стиха — недоумению Герцога: он и сам «удивляется» столь необычному характеру сына. Барон считает целесообразным подтвердить фактическими данными свою ложь и ссылается на образ жизни молодого рыцаря.

Стих 323-й. Стих замедленный, но менее, чем предыдущий.

Стих 324-й. Герцог опять отвечает, не перебивая, но тотчас. Пауза трехударного стиха занимает разрыв между репликами.

Стих 325-й. Пауза на точке.

Стих 326-й. Пауза на запятой. Любопытно, что подобное перечисление, собственно, и не требовало бы пауз, если б члены перечисления воспринимались в одном ряду. Пушкин сам указывает нам на различие рядов, повторяя предлог «к»: «веселья» — вообще, «балы и турниры» — в частности. Это отвечает стиховой необходимости в паузе.

Стих 327-й. Поскольку слово «мне» почти совсем атонируется, стих допускает маленькую паузу на точке с запятой.

Стих 328-й. Стих трехударный. В нем — прямая атака на Барона. Стих указывает, что на сей раз Герцог не продолжает просто «светской» беседы. Он произносит этот стих, глубоко зондируя Барона и проверяя этим и его слова о характере сына и самую жалобу сына, которого он только что видел в первый раз.

Стих 329-й. Заметив нахмуренное лицо старика, Герцог весьма по-светски, и вместе с тем продолжая зондировать, дает Барону выход из положения — Барону можно сослаться на усталость Однако Барон, уже подпавший под власть своей навязчивой страсти, не пользуется предлагаемым выходом и продолжает свою клевету.

Стих 330-й. Большая пауза трехударного стиха приходится на смену реплик.

Стих 331-й. Пауза на точке.

Стих 332—333-й. Оба стиха трехударные. В них по существу нет никакого ответственного фактического содержания. Но они выражают с предельной яркостью всю душевную позицию Барона. Он клевещет и почти запугивает Герцога. Он готовит его к каким-то ужасным разоблачениям.

Стих 334-й. Несколько менее замедленно: страшное предуведомление разрешается.

Стих 335-й. «Государь» не должно стоять в паузах. Стих требует общего замедления.

Стих 336-й. Та же напряженность предварения продолжается: снова трехударный, сильно замедленный стих. Я предпочел бы, чтобы в этом стихе замедленность поглотила даже паузу на запятой. Однако возможно решенье и с паузой на запятой. Тогда это придаст данному месту характер раздражения: объектом внимания Барона станет Альбер.

Стих 337-й. Клевета продолжается на замедлении.

Стих 338-й. Ямбическое «В пороках низких» — быстрее, в том тоне, в каком обычно упоминают о чем-либо постыдном и непристойном. После паузы, не слишком длинной и не слишком короткой, Герцог вступает словами «Это потому».

Стих 339-й. Поскольку присоединение обращения «Барон» к стиху 338-му было бы в данном месте погрешностью против соблюдения стиха, обращение оказывается в паузах. Стало быть, одна пауза приходится на запятой, а другая на точке.

Стих 340-й. Замедление от подтекста: «не правда ли?»

Стих 341-й. Пауза на двоеточии.

Стих 342-й. Стих трехударный. Его большая замедленность зависит от подтекста: «так пришлете, а?» Вместе с тем звучит и глубоко затаенная ирония,— Герцог давно уже понял, что Альбер в своей жалобе был прав.

Стих 343-й. Пауза на первой запятой. Можно, впрочем, решить этот стих и более прерывисто (в состоянии Барона) при помощи малых пауз и на первой и на второй запятой.

Стих 344-й. Вынужденный (страстью) отказ Барона звучит твердо и бесповоротно, медленно: стих трехударный.

Стих 345-й. Следует быстрый вопрос Герцога «но почему ж?» Большая пауза после вопроса удовлетворяет требованиям трехударного стиха.

Отметим, что на 25 стихов 296—321-й мы не имели ни одного трехударного стиха: беседа шла спокойно, в светском плане. На 23 стиха 322—345-й — их целых 12. Это лишний раз доказывает, что сильно облегченные стихи, действительно, требуют, согласно с их собственным содержанием или в связи с соседствующими стихами, особого выделения. Их подтекст в данном случае чрезвычайно щедр.

Стих 346-й. Герцог нимало не теряет спокойствия: пауза на двоеточии. Его требование идет не от эмоции, в нем не звучит никакой горячности.

Стих 347—353-й. Ряд стихов, разбитых на мелкие реплики, вызывающие на своих стыках ферматы.

Стих 354-й. Спокойный тон Герцога не изменяет ему: пауза на запятой.

Стих 355-й. Стих трехударный. Барону, видимо, нелегко осквернить уста самой мерзкой клеветой. Наилучшим решением данного стиха была бы весьма длительная пауза на запятой.

Стих 356-й. Пауза предыдущего стиха выразила преодоление нерешительности. Но Барон начал,— и продолжать стало уже легче. Стих идет в обычно замедленном темпе четырехударного стиха.

Стих 357-й. Пауза на запятой, придающая нужную прерывистость фразе,— в сочетании с конечной паузой стиха.

Стих 358-й. Раздроблен.

Стих 359-й. Стих из двух реплик — крайне перегруженный (7 уд.), если принимать «как», «вы» и третье «ты» за ударенные. Думаю, что этот стих богат ферматами, которые могут быть после «здесь», и после второго «ты», а может быть, и после третьего «ты».

Стих 360-й. Стих, целиком поглощенный напряженностью предыдущего. Произносится ровно-быстро.

Стих 361-й. Пауза на знаке восклицания, перед «и».

Стих 362-й. Реплика Альбера следует непосредственно. Я не предположил бы этого, если бы «вы лжец» не было бы повторением уже сказанного «Барон, вы лжец!»

Стих 363-й. Стих — пятиударный — произносится ровно-быстро: он лишь распространенное междометие. Внимание исполнителя следует обращать на тот факт, что нередко в драматических произведениях целые фразы (целые стихи) не представляют собою выражения какой-нибудь мысли, хотя и имеют внешний вид таковой, а являются просто распространенным, мыслеподобным восклицанием. Они аналогичны некоторым употребительным в народном языке восклицательным речениям, вроде: чтоб тебе было пусто! — речениям, в которых, как, например, в только что приведенном, прямой их смысл не только не существенен, а просто темен.

Стих 364-й. Стих трехударный, «так» и «нас» атонируются, как того и следовало ожидать по напряженности и ответственности места. Этот вызов — более чем скоропостижная смерть старика — составляет финал пьесы, и к нему относятся заключительные слова Герцога: «Ужасный век, ужасные сердца!»

Тут есть любопытная подробность, свидетельствующая о том, что Пушкин действительно мыслил драматургически, т. е. представлял себе и самое исполнение пьесы. Стих 364-й может быть таким замедленным, подчеркнутым, значительным только при одном условии: если бросание перчатки еще не осуществилось. Весьма возможно, что во время произнесения данного стиха Барон, вероятно приехавший к Герцогу в перчатках по обычаю того времени, стягивает перчатку с руки. Кроме того, слово «подыми» сказано до того момента, как перчатка легла на пол. Следовательно в этом «подыми», как и в последующем «и меч нас рассуди» следует видеть именно призыв к «божьему суду», а не считать, что «подыми» есть прямолинейное предложение поднять брошенную уже перчатку. Ремарка «бросает перчатку» совершенно уместна именно после стиха 364-го.

Стих 365-й. Пауза на точке.

Стих 366-й. Герцог, свидетель роковой сцены, поражен происшедшим, но не вышел из равновесия. Его длинная реплика начинается с трехударного стиха (оба «что» и «предо» ударения не несут), состоящего из двух риторических вопросов-восклицаний. Фермата отмечает первый знак вопроса.

Стих 367-й. Стих — пятиударный — рядом с предыдущим трехударным — отмечен знаком восклицания (содержание его зрителю известно из происшедшего). Произносится быстро.

Стих 368-й. Некоторое замедление — от размышления, обращенного на себя и имеющего целью воздействовать на противников.

Стих 369-й. Поскольку фраза, начатая стихом 368-м, является тоже лишь восклицанием, она не требует после себя паузы. Зато после «молчите» я предлагал бы фермату, во время которой приказание Герцога должно подтверждаться его взглядом, а может быть, и жестом. Вероятно, фермата отмечает и конец стиха.

Стих 370-й. Предполагаю ферматы после «тигренок» и после «полно», которое относится опять обоим врагам,— иначе не было бы ремарки «сыну». Переход снова к одному Альберу обусловливает вторую фермату.

Стих 371-й. Чистый 5Я прерывается ферматой на внешнем действии («отнимает ее»). В остальном он течет ровно, что лишний раз показывает спокойствие малотемпераментного и равнодушного к другим Герцога.

Стих 372-й. «Так» полу-ударно. Перед «изверг!» маленькая пауза. Это должно показать исполнителю роли Герцога, что последний в данном месте не больно уж разгневан на Альбера. Это доказывается последующими стихами.

Стих 373-й. Пауза на двоеточии.

Стих 374-й. Пауза на запятой.

Стих 375-й. Фермата на ремарке «Альбер выходит».

Стих 376-й. Фермата на смене реплик.

Стих 377-й. Пауза на многоточии.

Стих 378-й. Ферматы на всех многоточиях, обусловленные причинами уже физиологическими. То же продолжается в стихе 379-м.

Стих 379-й. Ферматы на запятой и на знаке восклицания (конец реплики). Еще фермата в словах Герцога, после «умер».

Стих 380-й. Хладнокровный Герцог заканчивает пьесу, вполне выдерживая свой характер: он не кличет слуг, не бросается сам убедиться в смерти старика: он удовлетворяется благородно-объективным констатированьем.

Очевидно, что действенная кульминация драмы падает на вызов, а не на смерть Барона (см. выше). Это и естественно. Пушкин не склонен был «эффектно» заканчивать произведения. Как в поэмах и лирике, так и в драмах его мы насчитываем лишь очень ничтожное число примеров, где самый конец несет на себе наибольшую выразительную нагрузку.

В результате предложенного анализа «Скупого рыцаря» сделаем некоторые выводы. Многое уж было констатировано нами во время самого анализа, а именно: что Пушкин мыслил как драматург и, следовательно, сочинял драму для исполнения, а не для чтения (это раньше выводилось нами из данных литературно-биографического характера); что драма отличается весьма крепким построением; что стиховая структура объективно выражает черты характера действующих лиц; что она дает трактовку отдельных мест и указывает, какие именно места отмечены бо́льшим подъемом, или более богаты оттенками,— это позволяет точнее наметить кульминанты пьесы и ее отдельных сцен и монологов. Теперь осветим дело со стороны пушкинской поэтики.

Лирические стихи созданы в общем для медленного произнесения. Они еще исполнены той мелической природы, которую придала им древность. Много веков лирика живет уже в разобщеньи с музыкой, но до сих пор хранит узы древнего родства. Музыка, перестав быть спутницей лирики, вошла в нее частью себя. Звуковая сторона стала в лирике столь мощным компонентом, что некоторые лирические школы утверждали даже ее примат над содержанием,— в этом утверждении налицо мысль, что язык выразительной формы, осуществляемый звуками слов, может многое говорить

сам по себе. Произнесение лирического стихотворения тем самым сближается с исполнением вокального произведения музыки.

Между стихотворением и романсом, собственно, нет различия в отношении метода исполнения. Только романс оснащен целой системой диакритических знаков, в которых зафиксирована художественная воля автора,— в стихотворении мы не имеем, наоборот, никаких диакритических обозначений, кроме одного очень существенного: графического изображения стихов в виде отдельных строк, традиционно обозначаемых заглавной буквой. Как мы видели в главах, посвященных лирической поэзии Пушкина, стиховой анализ может восполнить этот недостаток в диакритических знаках и обнаружить для нас, если не в полной мере, то в значительном приближении, волю поэта. Стиховой анализ — ключ, способный приоткрыть для нас, как слышал сам поэт тот или иной стих, и шире — как он трактовал то или иное место или даже целое произведение. Чем ответственней произведение и строже требования к его произнесению, тем явственней выступает исполнительский рисунок, требуемый стиховым анализом.

Поэмы Пушкина не подвергались мною такому же анализу, но отдельные экскурсы в их направлении убеждали меня, что и поэмы Пушкина подчинены, видимо, тем же законам, что и его лирика (ср. пеоны «Цыган»).

Что же касается стиха драматического, то он должен был бы весьма далеко отстоять от лирического. Стих драмы, особенно нового времени, особенно шекспировской традиции, в произнесении со сцены — больше или меньше — всегда является театрализованной разговорной речью. Он, в нашей не-античной традиции — вовсе не обнаруживает родства с музыкой и не хранит в себе ее элементов. Музыкальная драма все их забрала себе. Произнесение таких драм, как «Горе от ума», «Маскарад» или трилогия Ал. К. Толстого, немного имеет общего с произнесением лирического стихотворения. Этим указывается не на худшее, а на иное качество их стихового материала. Стих драмы воспринимается

нами суммарно; мы слышим периоды, куски, в которых стихи сливаются в меньшие или большие группы, и нам представляется малоплодотворным рассматривать, даже в этих первоклассных драмах, каждый отдельный стих как музыкально-смысловую единицу.

Между тем в «Скупом рыцаре» мы подошли к драматическому стиху именно так, мы разбирали драму стих за стихом, даже не боясь навлечь на себя упрек в том, что мы иной раз анализируем стих, составляющий лишь часть фразы. Правда, мы всегда старались иметь в виду крупные, даже периодические смысловые объединения, но это не мешало нам утверждать и здесь бытие каждого стиха как музыкально-семантической единицы, ровно так, как мы это делали при исследовании «Пророка», «Стансов» или «Заклинания». Что же это значит?

Метод анализа, примененный к лирическим стихам Пушкина, мы признали возможным приложить к его драматическому стиху и это приложение, с нашей точки зрения,— в результате работы — себя оправдало.

А это, в свою очередь, значит— и этот вывод мы считаем существеннейшим для разработки пушкинской поэтики,— что стих его драм (например, «Скупого рыцаря») возвращает нас к высказыванью Льва Поливанова. После проведенного исследования его слова приобретают особый реальный смысл, изумляющий нас своей проникновенностью. Напомним их еще раз: «Исполнитель должен ценить каждый стих этих драм на вес золота, не боясь впасть в декламацию».

Как же не бояться впасть в такой провинциальный грех? Но дело в том, что Поливанов под декламацией, конечно, не разумел дурной, всегда приподнятый стиль произнесения стихов, но отношение к ним как к поэтическому, а не только драматическому материалу, и поэтическому не постольку лишь, что следует соблюдать стих, т. е. не создавать ложных ритмических ходов (этого мы требуем от исполнения всякой стихотворной драмы), но поскольку стих этот воспринимается не суммарно, как обычно стих драм, а так именно, как воспринимается он в лучших произведениях пушкинской лирики. Иначе говоря, этим утверждается еще один вывод, а именно, что Пушкин, мысля вполне как драма-

тург, писал свои драматические стихи с отношением к их временно́й форме — лирического поэта.

Произошло то же, как если бы живописец, получив задание создать стенную роспись, разрешил бы свою задачу в смысле общедекоративном и композиционном именно так, как этого поставленная задача требовала, но в качестве самой манеры живописи применил бы манеру живописи станковой. К ней пришлось бы присматриваться более пристально, чем того требует суммарно воспринимаемая фресковая роспись.

Хочется думать, что подобно тому, как фресковая живопись есть плод быстрой, в известной степени импровизирующей техники, и драматический стих, обычно применяемый авторами театральных пьес, тоже сочиняется быстро, почти в темпе его желаемого исполнения. Мы знаем это хотя бы из примера постоянно «импровизирующих» Лопе де Вега, Кальдерона, Шекспира, Гюго и даже Лермонтова в его специфично-драматическом «Маскараде».

У Пушкина в его маленьких трагедиях, да и в «Борисе Годунове» нет нигде следа подобной драматической импровизационности (о «Борисе Годунове» см. ниже).

Наоборот, чувствуется, что сам Пушкин ценил каждый их стих «на весь золота». Не будем задаваться бесплодным, хотя и естественным вопросом — что же это — достоинство или недостаток пушкинских драм? Вероятно — то, и другое. Однако высокая поэтическая ценность едва ли может когда-либо считаться недостатком.

Одно можно сказать с уверенностью: исполнение пушкинских драм требует иного приема, чем обычно принятый.

Поливанов уже указал, что «драмы Пушкина требуют большего внимания к паузам и более частого замедления темпа при произнесении, нежели всякий другой текст драматических произведений».

Таким образом, исполнение пушкинского драматического стиха требует, кроме обычно применяемых средств выразительности, всех тех временны́х (ритмических) тонкостей, какого требуют его лучшие лирические вещи. Подобно тому как лирическое стихотворение

по методу исполнения сходственно с романсом, так и пушкинская драма оказывается родственной драме музыкальной.

Это до весьма узких пределов ограничивает произвол режиссера и актера. Между тем известно, что те и другие исходят нередко в своих постановочных домыслах и фантазиях из чего угодно, но, пожалуй, меньше всего из текста произведения. Надлежащий подход к пушкинской драме лишает их этой безответственной свободы, которую они столь часто употребляли во зло.

Спрашивается: что же драмы Пушкина — могут ли в самом деле быть материалом сценического исполнения? Может быть, недаром эти превосходные сочинения не привились на нашей сцене? Неудачу потерпел с постановкой болдинских драм МХАТ в 1915 г. Постановка была встречена суровым осуждением со стороны поэтов. Но следует ли этому удивляться? Художественный театр с самого зарождения своего был театром психологическим. Иные методы анализа, кроме психологического, были ему чужды. Стихотворная драма — Эсхил, Байрон, Шекспир, даже Грибоедов [8] — не принадлежали к успехам театра. Тем более нельзя было ожидать успеха этого самого психологизирующего из театров в постановке пушкинских драм.

Все сказанное отнюдь не означает, что пушкинские драмы не могут полноценно прозвучать на сцене. Но только от режиссеров и актеров тут действительно требуется «сотрудничество с поэтом». Более того, я думаю, что, при надлежащем отношении, маленькие трагедии Пушкина могут вызвать к жизни совсем особый, по-новому привлекательный «поэтический» спектакль.



ГЛАВА ВОСЬМАЯ

ДВЕ СЦЕНЫ ИЗ «БОРИСА ГОДУНОВА»

Мы видели (на примере «Скупого рыцаря»), что маленькие трагедии Пушкина, будучи предназначены для сцены, отличаются чертами поэтического изложения, свойственными более лирике. Это наблюдение подтверждается стиховым анализом и «Бориса Годунова», с меньшей, может быть, последовательностью, но тем не менее с достаточной убедительностью.

Рассмотрим сцену в келье Чудова монастыря.

ОТЕЦ ПИМЕН, ГРИГОРИЙ *(Спящий)*.

П и м е н *(пишет пред лампадой)*

Еще одно, последнее сказанье —
И летопись окончена моя,
Исполнен долг, завещанный от бога
Мне, грешному. Недаром многих лет
Свидетелем господь меня поставил
И книжному искусству вразумил;
Когда-нибудь монах трудолюбивый
Найдет мой труд усердный, безымянный,
Засветит он, как я, свою лампаду —
И пыль веков от хартий отряхнув,
Правдивые сказанья перепишет,
Да ведают потомки православных
Земли родной минувшую судьбу,

Своих царей великих поминают
За их труды, за славу, за добро —
А за грехи, за темные деянья,
Спасителя смиренно умоляют.
На старости я сызнова живу,
Минувшее проходит предо мною —
Давно ль оно неслось событий полно,
Волнуяся, как море-окиян?
Теперь оно безмолвно и спокойно,
Не много лиц мне память сохранила.
Не много слов доходит до меня,
А прочее погибло невозвратно...
Но близок день, лампада догорает —
Еще одно, последнее сказанье *(пишет)*.

Григорий *(пробуждается)*.

Все тот же сон! возможно ль? в третий раз!
Проклятый сон!.. А все перед лампадой
Старик сидит да пишет — и дремотой,
Знать, во всю ночь он не смыкал очей.
Как я люблю его спокойный вид,
Когда, душой в минувшем погруженный,
Он летопись свою ведет; и часто
Я угадать хотел, о чем он пишет?
О темном ли владычестве татар?
О казнях ли свирепых Иоанна?
О бурном ли новогородском вече?
О славе ли отечества? напрасно.
Ни на челе высоком, ни во взорах
Нельзя прочесть его сокрытых дум;
Все тот же вид смиренный, величавый.
Так точно дьяк, в приказах поседелый,
Спокойно зрит на правых и виновных,
Добру и злу внимая равнодушно,
Не ведая ни жалости, ни гнева.

Пимен

Проснулся, брат.

Григорий

Благослови меня,
Честный отец.

Пимен

Благослови господь
Тебя и днесь, и присно, и вовеки.

Григорий

Ты все писал и сном не позабылся,
А мой покой бесовское мечтанье
Тревожило, и враг меня мутил.
Мне снилося, что лестница крутая
Меня вела на башню; с высоты
Мне виделась Москва, что муравейник;
Внизу народ на площади кипел
И на меня указывал со смехом,
И стыдно мне и страшно становилось —
И, падая стремглав, я пробуждался...
И три раза мне снился тот же сон.
Не чудно ли?

Пимен

Младая кровь играет;
Смиряй себя молитвой и постом,
И сны твои видений легких будут
Исполнены. Доныне — если я,
Невольною дремотой обессилен,
Не сотворю молитвы долгой к ночи —
Мой старый сон не тих и не безгрешен,
Мне чудятся то шумные пиры,
То ратный стан, то схватки боевые,
Безумные потехи юных лет!

Григорий

Как весело провел свою ты младость?
Ты воевал под башнями Казани,
Ты рать Литвы при Шуйском отражал,
Ты видел двор и роскошь Иоанна!
Счастлив! а я от отроческих лет
По келиям скитаюсь, бедный инок!
Зачем и мне не тешиться в боях,
Не пировать за царскою трапезой?
Успел бы я, как ты, на старость лет
От суеты, от мира отложиться,

Произнести монашества обет
И в тихую обитель затвориться.

Пимен

Не сетуй, брат, что рано грешный свет
Покинул ты, что мало искушений
Послал тебе всевышний. Верь ты мне:
Нас издали пленяют слава, роскошь
И женская лукавая любовь.
Я долго жил и многим насладился;
Но с той поры лишь ведаю блаженство,
Как в монастырь господь меня привел.
Подумай, сын, ты о царях великих.
Кто выше их? Единый бог. Кто смеет
Противу них? Никто. А что же? Часто
Златый венец тяжел им становился:
Они его меняли на клобук.
Царь Иоанн искал успокоенья
В подобии монашеских трудов.
Его дворец, любимцев гордых полный,
Монастыря вид новый принимал:
Кромешники в тафьях и власяницах
Послушными являлись чернецами,
А грозный царь игуменом смиренным.
Я видел здесь — вот в этой самой келье
(В ней жил тогда Кирилл многострадальный,
Муж праведный. Тогда уж и меня
Сподобил бог уразуметь ничтожность
Мирских сует), здесь видел я царя,
Усталого от гневных дум и казней.
Задумчив, тих сидел меж нами Грозный,
Мы перед ним недвижимо стояли
И тихо он беседу с нами вел.
Он говорил игумену и братье:
«Отцы мои, желанный день придет,
Предстану здесь алкающий спасенья.
Ты, Никодим, ты, Сергий, ты, Кирилл,
Вы все — обет примите мой духовный:
Прииду к вам преступник окаянный
И схиму здесь честную восприму,
К стопам твоим, святый отец, припадши».

Так говорил державный государь,
И сладко речь из уст его лилася,
И плакал он. А мы в слезах молились,
Да ниспошлет господь любовь и мир
Его душе страдающей и бурной.
А сын его Феодор? На престоле
Он воздыхал о мирном житии
Молчальника. Он царские чертоги
Преобратил в молитвенную келью;
Там тяжкие, державные печали
Святой души его не возмущали.
Бог возлюбил смирение царя,
И Русь при нем во славе безмятежной
Утешилась — а в час его кончины
Свершилося неслыханное чудо:
К его одру, царю едину зримый,
Явился муж необычайно светел,
И начал с ним беседовать Феодор
И называть великим патриархом.
И все кругом объяты были страхом,
Уразумев небесное виденье,
Зане святый владыка пред царем
Во храмине тогда не находился.
Когда же он преставился, палаты
Исполнились святым благоуханьем,
И лик его как солнце просиял —
Уж не видать такого нам царя.
О страшное, невиданное горе!
Прогневали мы бога, согрешили:
Владыкою себе цареубийцу
Мы нарекли.

Григорий

Давно, честный отец,
Хотелось мне тебя спросить о смерти
Димитрия царевича; в то время
Ты, говорят, был в Угличе.

Пимен

Ох, помню!
Привел меня бог видеть злое дело,

Кровавый грех. Тогда я в дальний Углич
На некое был послан послушанье;
Пришел я в ночь. На утро в час обедни
Вдруг слышу звон, ударили в набат,
Крик, шум. Бегут на двор царицы. Я
Спешу туда ж — а там уже весь город.
Гляжу: лежит зарезанный царевич;
Царица мать в беспамятстве над ним,
Кормилица в отчаянье рыдает,
А тут народ остервенясь волочит
Безбожную предательницу-мамку...
Вдруг между них, свиреп, от злости бледен,
Является Иуда Битяговский.
«Вот, вот злодей!» — раздался общий вопль,
И вмиг его не стало. Тут народ
Вслед бросился бежавшим трем убийцам;
Укрывшихся злодеев захватили
И привели пред теплый труп младенца,
И чудо — вдруг мертвец затрепетал.—
«Покайтеся!» — народ им завопил:
И в ужасе под топором злодеи
Покаялись — и назвали Бориса.

Григорий

Каких был лет царевич убиенный?

Пимен

Да лет семи; ему бы ныне было —
(Тому прошло уж десять лет... нет, больше:
Двенадцать лет) — он был бы твой ровесник
И царствовал; но бог судил иное.
Сей повестью плачевной заключу
Я летопись мою; с тех пор я мало
Вникал в дела мирские. Брат Григорий,
Ты грамотой свой разум просветил,
Тебе свой труд передаю. В часы,
Свободные от подвигов духовных,
Описывай, не мудрствуя лукаво,
Всё то, чему свидетель в жизни будешь:
Войну и мир, управу государей,
Угодников святые чудеса,

192 Пророчества и знаменья небесны —
193 А мне пора, пора уж отдохнуть
194 И погасить лампаду... Но звонят
195 К заутрене... благослови, господь,
196 Своих рабов!.. подай костыль, Григорий.

(Уходит.)

Григорий.

197 Борис, Борис! все пред тобой трепещет,
198 Никто тебе не смеет и напомнить
199 О жребии несчастного младенца,—
200 А между тем отшельник в темной келье
201 Здесь на тебя донос ужасный пишет:
202 И не уйдешь ты от суда мирского,
203 Как не уйдешь от божьего суда.

	Общее число стихов роли (цельных)	Пятиударные	Четырехударные	Трехударные	Шестиударные и более уд.
Пимен:	146	25	67	47	4
Григорий:	58	5	27	20	—
В процентах					
Пимен:	100	17	46	32	3
Григорий:	100	9	53	38	—

Сама по себе эта статистика, как и статистика «Скупого рыцаря», едва ли может быть богата выводами. Ведь существенно не общее наличие в роли того или иного стихового хода — хотя и это имеет некоторое значение,— а *распределение* тех или иных ходов по роли, поскольку их применение зависит от большей или меньшей насыщенности того или другого места. В данном случае обращает, однако, на себя внимание относительно высокий процент трехударных стихов, что уж одно указывает на значительность и приподнятость сцены.

Для краткости я позволю себе не останавливаться на стихах с четырьмя ударениями как составляющими главную массу средне-замедленных стихов, от которых уклоняются в сторону ровно-быстрого произнесения

стихи пятиударные и в сторону большого замедления — стихи трехударные.

После обычного четырехударного стиха 1-го следует стих трехударный.

Стих 2-й. В нем утверждается окончание многолетнего труда — тема пименова монолога.

Стих 6-й. Трехударный — утверждение важности книжного искусства. Стих перекликается со стихом 185-м: «Ты грамотой свой разум просветил» — также трехударным.

Стих 11-й. Трехударный. Утверждение правдивости летописца.

Стих 12-й. Трехударный. Следует длинный период. Стих 12-й дает направление всему периоду в далекое будущее.

Стихи 16—17-й. Два трехударных. Размышление о грехах властителей — не обнаруженная мысль о Борисе. Эта часть монолога заканчивается полумолитвой. Большое замедление обоих стихов, как и всех перечисленных, полностью оправдано.

Вторая часть монолога, наоборот, обращена в далекое прошлое, выступающее на фоне покоя.

Стихи 18—19-й. Глубокое размышление о прошлом и настоящем. Медленно проходит прошлое. Медленно звучат оба трехударные стиха.

Стих 21-й. Трехударный. Образ беспредельного моря, а также окончание мысли-вопроса.

Стих 22-й. Считаю этот стих трехударным, поскольку «оно», повторяемое из стиха 20-го, должно, конечно, атонироваться. Утверждение покоя — главного состояния действующего лица.

Стих 25-й. Трехударный. Снова глубокая задумчивость над безвозвратно минувшим.

Таким образом, мы видим, что все 11 больших замедлений, приходящихся на монолог Пимена, падают не на долю волнения или аффекта, а, наоборот, обязаны своим возникновением состоянию глубокой и торжественной раздумчивости, которая и должна дать главную краску для исполнения начала сцены V. Трехударных стихов в монологе Пимена — 11 на 27, т. е. чрезвычайно высокий процент: около 40%.

Уже эта стиховая характеристика монолога не может не привлечь нашего внимания. Но, может быть, еще замечательнее, что ровный, как правило, трезвый, фактичный пятиударный стих (или прерывистый с ферматой) совершенно в монологе Пимена отсутствует. Медленность старческой речи, глубокий покой души и монастырской кельи, где в ночи вершится неспешный исторический труд,— не дают ему места.

Отметим заранее, что подобная характеристика речи Пимена уже окажется неприложимой к дальнейшей сцене с Григорием, где Пимен выступает как собеседник и рассказчик.

Роль Григория, наоборот, начинается как раз со стиха пятиударного.

Стих 28-й. Стих дважды прерывается и заключается ферматами на знаках препинания. Все ударения четко произносятся. Мы узнаем уже знакомую нам прерывистую речь (ср. Альбера). Она сразу смущает покой кельи молодой, горячей тревогой. Еще фермата приходится в четырехударном стихе 29-м на знаке восклицательном. Ряд фермат и конечная пауза, перерастающая также в фермату, наилучшим образом выражают впечатление, произведенное на Григория троекратно повторяющимся сном, в котором его суеверный ум не может не усматривать чего-то рокового и который, навязчиво его преследуя, стимулирует мысль о самозванстве.

Последующий ряд четырехударных стихов идет в уже спокойном и логически-четком рисунке. Григорий пытается проникнуть в то, что пишет старец.

Стихи 36—38-й. Трехударные. Замедленность — от раздумчивых вопросов.

Стих 39-й. Трехударный. Пауза на знаке вопроса (при медленности начала стиха).

Стих 40-й. Трехударный. Григорий созерцает образ Пимена. Кроме того, в замедленности стиха звучит невозможность проникнуть в его писание (фактически мысль эта выражена в следующем стихе, но она ясна уже в начале фразы).

Стих 41-й. Пятиударный,— легко заканчивает уже ясную из приступа фразы мысль.

Стих 46-й. Трехударный — раздумчиво заканчивает длинное сравнение с дьяком.

Стих 53-й. Большая пауза на запятой (исполняющей функцию двоеточия). Это указание стиха не дает актеру права легко приступить к описанию сновиденья. Рассказ Григория о сновидении — ответственен, и именно пауза трехударного стиха 53-го дает правильный к нему приступ.

Стих 55-й. Трехударный. Замедление — от образа высоты и широкого охвата.

Стих 57-й. Трехударный. Наибольшее недоумение Григория. Смех народа, видимо, то, что сильнейшим образом смущало Григория в его «вещем» сне.

Стих 59-й. Трехударный. Большая пауза на второй запятой, насыщенная все тем же недоумением.

Стих 63-й. Первый в роли Пимена пятиударный стих. Естественный результат духовных упражнений — естественная ровность и быстрота исполнения стиха.

Стих 64-й. Стих может считаться трехударным, поскольку «если» очевидно атонируется. Значительная пауза придется на точку. Она подчеркнет переход мысли Пимена на себя, на свой опыт. Эта пауза окажется в полном соответствии с приемом enjambement.

Стих 65-й. Трехударный. Этот стих по своему содержанию как будто вовсе не требует особого замедления. Меж тем мы уже привыкли, что у Пушкина требования стиха едва ли бывают неоправданными из смысла. Объяснение может быть в том, что Пимен влагает в этот стих оттенок осуждения себя за немощность плоти, недостойную его подвижничества. Подобное толкование стиха, на которое нас натолкнул анализ стиховой структуры, дает лишнюю черту для характеристики образа Пимена: подчеркивается его привычка к длительному бдению, к постоянной духовной оживленности.

Можно объяснять замедление стиха и из понятия «обессиливающей дремоты». Однако мне представляется такое понимание слишком прямолинейным,— оно привлечет внимание на «дремоту» как таковую, ослабит целеустремленность мысли Пимена.

Стих 68-й. Трехударный. Пимен погружается в мир воспоминаний. Большая пауза после слова «чудятся».

Стих 72-й. Трехударный. Григорий особенно подчеркивает участие Пимена во взятии Казани как событие чрезвычайной давности. В самом деле, между взятием Казани и моментом разбираемой сцены прошло более 50 лет.

Стих 78-й. Стих особенно замедляется вследствие возникновения мотива «царственности». Правда, Григорий пока говорит только об участии в царской трапезе, но под этим уже скрывается большее. Пушкин дает нам соответствующее указание строением стиха.

Стих 79-й. Пятиударный. Однако не считать ли данный стих четырехударным, поскольку «я» как будто не несет ударения?

Стихи 80—82-й. Все три стиха — трехударны. Выразительная группа трех кряду сильно замедленных стихов, к тому же украшенных рифмой, может найти двоякое объяснение, равной режиссерской убедительности.

1) В Григории — может быть, из почтения к собеседнику, может быть, из известного монашеского этикета,— заговорил инок, медленно, с некоторой даже елейностью выражающийся о подвиге монастырского жития.

2) Григорий, произнося свою длинную фразу о монашестве, сам в это время думает совсем о другом, т. е. интонация, с которой произносятся эти три стиха, позволяет угадать, что у него в душе таится какая-то еще не определившаяся мечта.

Я предпочел бы второе решение. Оно мне кажется убедительным потому, что иначе будущий конкретный вопрос о Дмитрии-царевиче был бы драматургически не подготовлен.

Разбор этих стихов подводит нас вплотную к проблеме, когда же, собственно, зародилась в Григории мысль о самозванстве. Первоначально после сцены в келии Чудова монастыря шла сцена «Ограда монастырская». Пушкин исключил ее, вероятно, из-за ее слишком явной прямолинейности, не говоря уже о ее выпадении из общего стиля драмы. Но самое наличие

ее в первом варианте заставляет нас полагать, что Пушкин не думал о том, чтобы Григорий задумал самозванство непосредственно после рассказа Пимена. Кроме наличия «Ограды монастырской», к этому же выводу приводят еще следующие соображения. Ответ Пимена на вопрос Григория о возрасте убитого царевича бросил луч трезвого сознания в то смутное, что наполняло душу молодого чернеца, но не следует преувеличивать значения этого ответа в том смысле, что именно в этот момент и созрело решение Григория стать самозванцем. Ответ Пимена без всякого сомнения «запал в душу» Григория и явился таким образом важным стимулирующим моментом для его решения, но это относится ко времени после сцены в келье. Если бы мысль о самозванстве возникла тут же, после разоблачения, высказанного Пименом, последняя реплика Григория, после ухода Пимена, психологически могла бы быть обращенной только на себя, на свою личную судьбу. Между тем Григорий говорит в этой последней реплике о Борисе и о неизбежности для него народного осуждения. Пушкин предпочел ничем не заявить в сцене с Пименом о намерении Григория выдать себя за Дмитрия-царевича. Однако трижды повторяющийся сон, с его очертаниями будущей судьбы самозванца, указывает на то, что еще неосознанно Григорий предчувствовал путь, уготовленный ему тщеславием. В сцене «Палата патриарха» мы уже перед совершившимся фактом бегства Григория из монастыря, причем Патриарх дважды повторяет фразу Григория: «Буду царем на Москве». Созревание мысли о самозванстве, подготовленной сценой в келье, совершилось, по Пушкину, между действиями. Этим Пушкин избавил драматическое развитие от излишней загруженности, предоставив зрителю самому сделать вывод из сопоставления рассказа Пимена и душевного состояния Григория.

Стих 83-й. Пятиударный. Обращение «брат» может стоять без пауз (ср. обращение «барон»).

Стих 85-й. На точке не вижу необходимости в паузе. Наоборот, пренебреженье точкой придает данному месту больше разговорности, тем более, что стихи 83,

84-й и начало 85-го лишь подводят нас к моральному рассуждению инока.

Впрочем, можно сделать и паузу после enjambement, атонируя при этом местоимение «тебе», в чем нет ничего противопоказанного. В этом случае стих приравняется к типическим для всей сцены четырехударным стихам.

Стих 87-й. Трехударный. Замедление указывает на значительность темы «женской любви» для Пимена. Это дает также лишнюю черту для его характеристики. На женскую любовь намекают выражения «младая кровь играет» (стих 61-й) и «Я долго жил и многим насладился» (стих 88-й). По этим намекам, особенно вскрываемым структурой стиха 87, мы должны заключить, что Пимен когда-то, в молодые годы, был настоящим «соколом», неизменным участником пиршеств, отважным в боевых схватках витязем, сильным и искусным также в делах любви [1].

Стих 92-й. Стих несет 5 полноценных ударений. Дважды повторенное «кто» может восприниматься как полноударное и как полуударное в зависимости от избранной интонации. Единственно возможное произнесение стиха с ферматами на знаке вопроса и на точке. Тогда выражение «единый бог» окажется заключенным в долгие паузы. Это заставляет предположить, что Пимен данные слова произносит в молитвенном тоне, может быть, крестясь, может быть, лишь «возведя очи горе», т. е. предполагаются на ферматах физические действия (ср. подобные же случаи в пятиударных стихах роли Барона). Аналогичная молитвенность возникла уже у Пимена в стихе 17-м.

Стих 93-й. Предполагаю фермату на точке, после слова «никто». В этой фермате заключается неизбежность — для обычного умонастроения тогдашнего верующего человека — подчинения царской власти и, вероятно, снова где-то глубоко шевельнувшаяся мысль опять-таки о царе Борисе — мысль, которая, видимо, постоянно готова нарушить душевное равновесие величественного монаха.

Стих 95-й. «Они» и «его» несут полуударения, причем на «они» сильнее, чем на «его». Стих уравно-

вешивается этим с трехударным. Та же тема монашеского подвига.

Стих 97-й. Трехударный. Пимен хочет подчеркнуть, что Иоанн искал убежища именно в монашеском подвиге.

Стих 100-й. Трехударный. Замедление основано на контрасте между «кромешниками» и «тафьями и власяницами».

Стих 101-й. Трехударный. То же, что в стихе 97-м: подчеркивается монашеский подвиг.

Стих 103-й. Стих допускает два решения. Поскольку он пятиударный, подсказывается его ровное, без пауз, произнесение. Смысл стиха ограничится указанием на место действия, он может быть выражен кратко: «вот здесь». Второе решение — с ферматой на тире. Оно привлекает внимание к образу кельи. То обстоятельство, что в дальнейшем следует в скобках воспоминанье о многострадальном иноке Кирилле и о себе, заставляет считать это второе решение лучшим.

Стих 108-й. Трехударный стих, замедление которого с исключительной силой выражает усталость мятущегося духа Грозного.

Стих 109-й. Пример менее выразительный. Стих пятиударный, но пауза на запятой кажется необходимой. Она может компенсироваться некоторым ускорением произнесения слов «сидел меж нами».

Стих 110-й. Я склонен считать этот стих четырехударным, поскольку «мы» противуполагается Иоанну.

Стих 112-й. Трехударный. Замедление, чтобы обратить внимание собеседника: — воспоследуют слова Грозного царя.

Стих 113-й. Слово «мои» атонируется. Стих приближается к четырехударному, с паузой на запятой.

Стих 115-й. Сложный по конструкции стих. Имена иноков, упоминаемых в этом стихе, не носят конкретного характера, Григорию они ничего не говорят. Пимен вспоминает, как Грозный обращался к братии, но вероятно и он уже не помнил точно, к кому из монахов. Имена Никодима, Сергия и Кирилла неизвестны и зрителю (ср. Делоржа и пр. в «Скупом рыцаре»). Если мы поставим одинаковые, сколько-нибудь подчерк-

нутые акценты на троекратно повторяемое местоимение «ты», стих примет тот смысл, что царь Иван поручал именно этим трем инокам, а никому другому, принятие в будущем своего духовного обета. А это неверно, поскольку все три имени — лишь примеры, лишь случайные избранники из братии, могущие быть замененными любыми другими. Мне представляется убедительным произносить все три «ты» с неполным ударением,— этот прием в общей сложности уравновесит данный шестиударный стих с пятиударными и подскажет ровное его произнесение, соответствующее неконкретности заключенного в нем перечисления.

Стих 116-й. Аналогичен предыдущему: 4 ударения полноценны; на словах «вы» и «мой» полу-ударения — стих уравновешен с пятиударными.

Стих 119-й. Пятиударный. После значительного четырехударного стиха 118-го, данный стих, образуя придаточное предложение, звучит уже менее ответственным дополнением в цитате и произносится ровно.

Стих 121-й. Пятиударный. После значительного четырехударного стиха 120-го имеет проходной характер с фактическим, объективным содержанием. Однако, если принять во внимание, что Пимен вспоминает о только-что рассказанной сцене с естественным для него умилением, можно слегка подчеркнуть ударения на словах «сладко речь», а местоимение «его» почти полностью атонировать.

Стих 122-й. Стих аналогичный по структуре стихам 115-му и 116-му: «он» и «мы» несут полу-ударения. В общем стих уравновешивается с пятиударными.

Продолжение монолога в высокой мере примечательно в отношении стиха. Здесь Пимен переходит к образу царя Феодора Иоанновича, к которому он относился с особым благоговением.

В рассказе об Иоанне (стихи 96—124-й) на 29 стихов мы видим трехударных — 4. В рассказе о Феодоре и его предсмертном видении (125—146-й) на 21 стих — 9 (Sic!). С другой стороны, пятиударных стихов в рассказе об Иоанне — 7; в рассказе о Феодоре — 1 (Sic!) (ср. с отсутствием пятиударных в первом монологе Пимена!).

Таким образом, самые проникновенные места монологов Пимена отмечены отсутствием ровных, трезвых движений ямба и не столь ровных, но одинаково с ним быстрых его эквивалентов и, рядом с этим, обилием выразительных замедлений, выражаемых растяжениями и паузами.

Стих 125-й. Стих может быть произнесен с полуударением на «его» с паузой на знаке вопроса. Но я предпочел бы на знаке вопроса фермату.

Стихи 126—128-й. Та же тема монашеского подвига в соединении с воспоминанием об царе-молитвеннике производит большое замедление всех трехударных стихов,— в стихе 127-м, кроме того, пауза на точке.

Стих 134-й. Трехударный. Стих исполнен глубочайшего волнения.

Стих 138-й. Трехударный. Внутреннее напряжение снова возросло,— Феодор дал своему видению имя.

Стих 139-й. Пятиударный. Состояние окружающих не подчеркнуто: оно не должно привлекать на себя внимание рядом с происходящим таинственным событием, о котором снова говорит стих.

Стих 140-й. Трехударный. Присутствующих более всего поражало то, что действительный патриарх в то время не находился в храмине, где умирал Феодор.

Стих 143-й. То же. Наступила торжественнейшая минута: царь-молитвенник скончался: замедление в сочетании с паузой на запятой.

Стих 144-й. То же. Совершилось таинственное знаменье, нередко сопровождавшее, по вере верующих, кончину святых.

Стих 145-й. Стих четырехударный. Но слово «его» настолько слабоударно, что стих мог бы быть причислен и к трехударным. Второе знамение благой кончины святого.

Стихи 147—149-й. Рассказ Пимена заканчивается тремя трехударными стихами. От воспоминания о благочестивой смерти царя Феодора мысль Пимена переходит к современным событиям. Возникает драматически насыщенное противопоставление: после такой моральной высоты, какую являл покойный Феодор, Россия оказалась под властью преступника. Патетиче-

ский стих 147-й относится прямо к теме трагедии. Его продолжают два следующие стиха. Их замедление разъяснения не требует.

Стих 151-й. Григорий — судя по ямбическому концу стиха 150-го и пятиударности стиха 151-го — ставит свой вопрос в быстром темпе. Некоторое замедление (пауза на точке с запятой?) придется только на стих 152-й.

Стих 154-й. Стих перегруженный — шестиударный. Произносится ровно. Перегруженность компенсируется некоторым ускорением выражения «привел меня бог», которое носит условный характер. Весь стих звучит, как тяжкий вздох.

Стих 155-й. Фермата на точке, обозначающая приступ к длительному рассказу.

Стих 156-й. Трехударный. Замедление этого стиха может относиться на долю того, что Пимен решает при начале рассказа не излагать сущности его послушанья в Угличе. Может быть, играет роль и продолжение «приступа», уже отмеченного ферматой стиха 155-го.

Дальнейший ряд стихов представляет снова образец того, насколько Пушкин, сочиняя пьесы, мыслил именно драматургически.

Стихи 157—160-й. Четыре пятиударных. Не может быть и речи об их ровном произнесении. Они состоят из коротеньких фраз (на 4 стиха их — 7). Лишь писатель, который, сочиняя, не только произносил слова действующих лиц, но сам с собою «разыгрывал» сцену (процесс, думаю, знакомый всякому драматургу), мог с такой правдой передать простой, жизненный рассказ. Он все время прерывается остановками, обычными для подобного повествования: в них и вспоминанье, и изображенье картины. Это «вспоминанье», однако, не переходит в лирическое состояние «воспоминанья», характеризуемое растяжением. Эти же остановки поддерживают и интерес в слушающем. Видимо, здесь уместен целый ряд фермат, приходящихся на концы фраз. Еще одна фермата — в следующем стихе 161-м, на двоеточии.

Стих 163-й. Трехударный. Замедление — от нарастания рассказа-картины.

Стих 165-й. То же, замедление от той же причины.

Стих 166-й. Пятиударный. Думаю, что фермата должна быть на запятой после слов «между них».

Стих 167-й. Трехударный. Замедление — для подчеркивания имени Битяговского, отягченного еще прозваньем «Иуда». Здесь имеется в виду действительно существовавшее лицо, Пимен говорит именно о злодее, носящем данное имя, и имя подчеркивается замедлением, а может быть, еще и паузой после «является». Ср. это отношение к имени Битяговского с отношением к именам Делоржа, Клотильды, Тибо и т. п.

Стих 168-й. Снова перегруженный стих. Не только объективный анализ, но и никакое ухищрение не могут ввести его в норму. Оживление, повышенная экспрессивность, жизненность рассказа, среди стихов, изобилующих ферматами, делает то, что перегруженность стиха не чувствуется. Хочется думать, что в данном рассказе Пимена Пушкин был гораздо более реалистическим драматургом, чем поэтом с лирическими навыками. Вероятно, подобный стих был бы невозможен в «Скупом рыцаре» — да там подобных стихов и нет.

Стих 169-й. Пятиударный. Фермата на точке.

Стих 170-й. То же. Произносится ровно.

Стих 171-й. Трехударный. Наступает эпилогическая часть рассказа. Приступ к ней обозначен большим замедлением. После двух четырехударных стихов со средним замедлением следуют три заключительные стиха.

Стихи 174—176-й. Трехударные. Так же, как и в заключительных стихах второго монолога, их большая замедленность связана с темой трагедии.

Сличим — статистически — все три монолога.

	Общее число стихов (цельных)	Пятиударные	Четырехударные	Трехударные	Шестиударные
Монолог I:	27	--	16	11	—
Монолог II:	67	12	36	18	1
Монолог III:	23	8	5	8	2
В процентах					
Монолог I:	100	0	60	40	0
Монолог II:	100	20	50	30	1,5
Монолог III:	100	40	20	40	4

Мне представляется, что три монолога Пимена дают чуть ли не самый показательный материал для подтверждения изложенной выше теории. Остановим еще внимание на двух моментах:

Особенно бросается в глаза низкий процент четырехударных стихов в третьем монологе и вместе с тем высокий процент пяти- и трехударных. Монолог богат местами повествовательными, фактическими и местами взволнованными и значительными. Стихи же средней напряженности составляют незначительное меньшинство. Это тем более рельефно, что в первом монологе пятиударных стихов, как мы видели, нет вовсе. Монологи первый и второй обильны, в противоположность третьему, стихами среднего напряжения, но в первом они сочетаются только с более замедленными (40% трехударных!), а во втором и с пятиударными (20%) и с трехударными (30%). В общем же в роли Пимена процент трехударных очень высок. Отметим, что перегруженных (наименее плавных) стихов больше всего в третьем монологе, как это и следовало ожидать,— а в спокойно-торжественном первом монологе их нет вовсе.

С уясняющимся нам характером трех монологов Пимена в тесном соответствии стоит и применение хориямбических и спондеических замен ямба. Они иногда как раз участвуют в образовании перегруженных стихов и всегда способствуют впечатлению перебойности, характеризующей живые, описывающие, богатые фактами рассказы.

Хориямбических ходов:

в монологе I: на 27 стихов —	—	(0%)
в монологе II: на 67 стихов —	3	(4%)
в монологе III: на 23 стиха —	—	(0%)

Спондеических ходов:

в монологе I: на 27 стихов —	—	(0%)
в монологе II: на 67 стихов —	5	(7%)
в монологе III: на 23 стиха —	5	(22%)

Это распределение показательно; оно в высшей степени оправдало наши ожидания.

В той же сцене у Пимена еще распространенная реплика (в 19 стихов), которую нельзя признать монологом потому лишь, что в ней нет единой темы.

Стих 178-й. Пятиударный. Фермата на точке с запятой. Фермата в конце стиха — Пимен соображает.

Стих 179-й. Шестиударный. Фермата на многоточии. Продолжает соображать. В пустотах фермат перегруженность стиха становится неприметной,— так же, как в стихах, разбитых на реплики.

Стих 180-й. Пятиударный. Фермата на тире.

Стих 181-й. Четырехударный. Думается, что и здесь применима фермата на точке с запятой.

Стих 182-й. Трехударный. Большая замедленность стиха,— произносимого, как мне режиссерски хотелось бы, на глубоком выдохе,— возвращает нас к настроению первого монолога. Летописец снова обрел душевное равновесие. Он вернулся к мыслям о своем «многолетнем труде», возвращается мотив отчужденности от моря житейского (стихи 183—184-й); остается завещать более молодому продолжение труда,— молодому и достойному, который стал бы, как и он, голосом совести своего века.

Стих 185-й. Трехударный. Пимен разумеет всю силу и высоту книжного искусства (ср. стих 6-й первого монолога).

Стих 186-й. Четырехударный. Пауза на точке.

Стихи 187—188-й. Два трехударных. Величаво поучает Пимен молодого инока — большое замедление идет, также, от «заключительности» этих слов старца.

Стих 189-й. Пятиударный. Смысл стиха уже подразумевался из замедленного стиха 188-го. Однако я склонен слово «чему» считать совсем или почти безударным.

Стихи 191—192-й. Два трехударных. Пимен особо благоговейно говорит о чудесах и знаменьях (ср. второй монолог).

Стихи 194-й. Трехударный. Большая пауза на многоточии. При театральной постановке на этой паузе зритель слышит удары монастырского колокола.

Стих 196-й. Пятиударный. Фермата на восклицательном знаке и многоточии — Пимен встает, приго-

товляется идти в храм (ремарки у Пушкина нет, но она разумеется сама собою,— вероятно, Пимен встал, опираясь обеими руками на ручки своего кресла или на доску своей скамьи; стало быть, в этот момент он не мог еще держать посоха в руках) и просит посох у Григория.

Анализ этой последней реплики Пимена только укрепляет наблюдения, сделанные над тремя его монологами.

Остаются последние слова Григория, сказанные наедине с собой.

Стих 197-й. Пятиударный. Фермата на знаке восклицания. Однако допускаю возможность другого решения: «все» почти атонируется; «пред тобой» произносится несколько ускоренно, а на знаке восклицания остается лишь требуемая стихом пауза. Второе решение, может быть, даже больше соответствует характеру Григория.

Стих 199-й. Трехударный. Через средне-замедленный стих 198-й мысль Григория приходит к этому сильно замедленному стиху, снова содержащему тему трагедии. Тут можно было бы привести возражение, исходя из моих же предпосылок. Не ясна ли мысль стиха 199-го уже из стиха 198-го? Тогда — как мы это не раз отмечали — замедление должно бы отмечать стих 198-й, а не 199-й. Но, во-первых, этот выразительный закон едва ли приложим во всех случаях; во-вторых — и это главное — мысль Григория устремлена сейчас не столько на личность Бориса, сколько на его преступление и на участь царевича Димитрия. Если б стих 198-й замедлялся более, то выделялось бы больше положение Бориса, и «жребий несчастного младенца» принял бы служебную роль.

Стих 201-й. Пятиударный. Однако я склонен считать «здесь» почти неударенным.

Стихи 202—203-й. Сцена заканчивается двумя трехударными стихами. Их значительность неоспорима — в ней предвиденье и предсказание судьбы трагического героя, в ней моральная мысль о возмездии (трагедия «греха») — сильно замедленное произнесение этих стихов более чем оправдано.

НОЧЬ, САД, ФОНТАН

С а м о з в а н е ц *(входит).*

Вот и фонтан; она сюда придет.
Я, кажется, рожден не боязливым;
Перед собой вблизи видал я смерть,
Пред смертию душа не содрогалась.
Мне вечная неволя угрожала,
За мной гнались — я духом не смутился
И дерзостью неволи избежал.
Но что ж теперь теснит мое дыханье?
Что значит сей неодолимый трепет?
Иль это дрожь желаний напряженных?
Нет — это страх. День целый ожидал
Я тайного свидания с Мариной,
Обдумывал все то, что ей скажу,
Как обольщу ее надменный ум,
Как назову московскою царицей.—
Но час настал — и ничего не помню.
Не нахожу затверженных речей;
Любовь мутит мое воображенье...
Но что-то вдруг мелькнуло... шорох... тише...
Нет, это свет обманчивой луны,
И прошумел здесь ветерок.

М а р и н а *(входит).*

Царевич!

С а м о з в а н е ц

Она!.. вся кровь во мне остановилась.

М а р и н а

Димитрий! Вы?

С а м о з в а н е ц

Волшебный, сладкий голос!
(Идет к ней.)
Ты ль наконец? Тебя ли вижу я,
Одну со мной, под сенью тихой ночи?
Как медленно катился скучный день!

Как медленно заря вечерня гасла!
Как долго ждал во мраке я ночном!

Марина

Часы бегут, и дорого мне время —
Я здесь тебе назначила свиданье
Не для того, чтоб слушать нежны речи
Любовника. Слова не нужны. Верю,
Что любишь ты; но слушай: я решилась
С твоей судьбой и бурной и неверной
Соединить судьбу мою; то вправе
Я требовать, Димитрий, одного:
Я требую, чтоб ты души своей
Мне тайные открыл теперь надежды,
Намеренья и даже опасенья;
Чтоб об руку с тобой могла я смело
Пуститься в жизнь — не с детской слепотой,
Не как раба желаний легких мужа,
Наложница безмолвная твоя,
Но как тебя достойная супруга,
Помощница московского царя.

Самозванец

О, дай забыть хоть на единый час
Моей судьбы заботы и тревоги!
Забудь сама, что видишь пред собой
Царевича. Марина! зри во мне
Любовника, избранного тобою,
Счастливого твоим единым взором.
О, выслушай моления любви.
Дай высказать все то, чем сердце полно.

Марина

Не время, князь. Ты медлишь — и меж тем
Приверженность твоих клевретов стынет,
Час от часу опасность и труды
Становятся опасней и труднее,
Уж носятся сомнительные слухи,
Уж новизна сменяет новизну;
А Годунов свои приемлет меры...

Самозванец

Что Годунов? Во власти ли Бориса
Твоя любовь, одно мое блаженство?
Нет, нет. Теперь гляжу я равнодушно
На трон его, на царственную власть.
Твоя любовь... что без нее мне жизнь,
И славы блеск, и русская держава?
В глухой степи, в землянке бедной — ты,
Ты заменишь мне царскую корону,
Твоя любовь...

Марина

Стыдись; не забывай
Высокого, святого назначенья:
Тебе твой сан дороже должен быть
Всех радостей, всех обольщений жизни,
Его ни с чем не можешь ты равнять.
Не юноше кипящему, безумно
Плененному моею красотой,
Знай: отдаю торжественно я руку
Наследнику московского престола,
Царевичу, спасенному судьбой.

Самозванец

Не мучь меня, прелестная Марина,
Не говори, что сан, а не меня
Избрала ты. Марина! ты не знаешь,
Как больно тем ты сердце мне язвишь —
Как! ежели... о страшное сомненье! —
Скажи: когда б не царское рожденье
Назначила слепая мне судьба;
Когда б я был не Иоаннов сын,
Не сей давно забытый миром отрок,—
Тогда б... тогда б любила ль ты меня?..

Марина

Димитрий ты и быть иным не можешь;
Другого мне любить нельзя.

Самозванец

Нет! полно:
Я не хочу делиться с мертвецом
Любовницей, ему принадлежащей.
Нет, полно мне притворствовать! скажу
Всю истину; так знай же: твой Димитрий
Давно погиб, зарыт — и не воскреснет;
А хочешь ли ты знать, кто я таков?
Изволь, скажу: я бедный черноризец;
Монашеской неволею скучая,
Под клобуком, свой замысел отважный
Обдумал я, готовил миру чудо —
И наконец из келии бежал
К украинцам, в их буйные курени,
Владеть конем и саблей научился;
Явился к вам; Димитрием назвался
И поляков безмозглых обманул.
Что скажешь ты, надменная Марина?
Довольна ль ты признанием моим?
Что ж ты молчишь?

Марина

О стыд! о горе мне!
(*Молчание.*)

Самозванец (*тихо*).

Куда завлек меня порыв досады!
С таким трудом устроенное счастье
Я, может быть, навеки погубил.
Что сделал я, безумец? — (*Вслух.*) Вижу, вижу:
Стыдишься ты не княжеской любви.
Так вымолви ж мне роковое слово;
В твоих руках теперь моя судьба,
Реши: я жду (*бросается на колени*).

Марина

Встань, бедный самозванец,
Не мнишь ли ты коленопреклоненьем,
Как девочки доверчивой и слабой
Тщеславное мне сердце умилить?

Ошибся, друг: у ног своих видала
Я рыцарей и графов благородных;
Но их мольбы я хладно отвергала
Не для того, чтоб беглого монаха...

С а м о з в а н е ц (*встает*).

Не презирай младого самозванца;
В нем доблести таятся, может быть,
Достойные московского престола,
Достойные руки твоей бесценной...

М а р и н а

Достойные позорной петли, дерзкий!

С а м о з в а н е ц

Виновен я: гордыней обуянный,
Обманывал я бога и царей,
Я миру лгал; но не тебе, Марина,
Меня казнить; я прав перед тобою.
Нет, я не мог обманывать тебя.
Ты мне была единственной святыней,
Пред ней же я притворствовать не смел:
Любовь, любовь ревнивая, слепая,
Одна любовь принудила меня
Всё высказать.

М а р и н а

Чем хвалится, безумец!
Кто требовал признанья твоего?
Уж если ты, бродяга безымянный,
Мог ослепить чудесно два народа,
Так должен уж по крайней мере ты
Достоин быть успеха своего
И свой обман отважный обеспечить
Упорною, глубокой, вечной тайной.
Могу ль, скажи, предаться я тебе,
Могу ль, забыв свой род и стыд девичий,
Соединить судьбу мою с твоею,
Когда ты сам с такою простотой,
Так ветрено позор свой обличаешь?
Он из любви со мною проболтался!

Дивлюся: как перед моим отцом
Из дружбы ты доселе не открылся,
От радости пред нашим королем,
Или еще пред паном Вишневецким
Из верного усердия слуги.

Самозванец

Клянусь тебе, что сердца моего
Ты вымучить одна могла признанье.
Клянусь тебе, что никогда, нигде,
Ни в пиршестве, за чашею безумства,
Ни в дружеском заветном разговоре,
Ни под ножом, ни в муках истязаний,
Сих тяжких тайн не выдаст мой язык.

Марина

Клянешься ты! итак, должна я верить -
О, верю я! — но чем, нельзя ль узнать,
Клянешься ты? не именем ли бога,
Как набожный приемыш езуитов?
Иль честию, как витязь благородный,
Иль, может быть, единым царским словом,
Как царский сын? не так ли? говори.

Самозванец (*гордо*).

Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла,
Вокруг меня народы возмутила
И в жертву мне Бориса обрекла.
Царевич я. Довольно, стыдно мне
Пред гордою полячкой унижаться.
Прощай навек. Игра войны кровавой,
Судьбы моей обширные заботы
Тоску любви, надеюсь, заглушат.
О как тебя я стану ненавидеть,
Когда пройдет постыдной страсти жар!
Теперь иду — погибель иль венец
Мою главу в России ожидает,
Найду ли смерть, как воин в битве честной
Иль как злодей на плахе площадной,

Не будешь ты подругою моей,
Моей судьбы не разделишь со мною;
Но — может быть, ты будешь сожалеть
Об участи, отвергнутой тобою.

Марина

А если я твой дерзостный обман
Заранее пред всеми обнаружу?

Самозванец

Не мнишь ли ты, что я тебя боюсь?
Что более поверят польской деве,
Чем русскому царевичу? — Но знай,
Что ни король, ни папа, ни вельможи
Не думают о правде слов моих.
Димитрий я иль нет — что им за дело?
Но я предлог раздоров и войны.
Им это лишь и нужно, и тебя,
Мятежница! поверь, молчать заставят.
Прощай.

Марина

Постой, царевич. Наконец
Я слышу речь не мальчика, но мужа.
С тобою, князь, она меня мирит.
Безумный твой порыв я забываю
И вижу вновь Димитрия. Но — слушай:
Пора, пора! проснись, не медли боле;
Веди полки скорее на Москву.
Очисти Кремль, садись на трон московский.
Тогда за мной шли брачного посла;
Но — слышит бог — пока твоя нога
Не оперлась на тронные ступени,
Пока тобой не свержен Годунов,
Любви речей не буду слушать я. (*Уходит.*)

Самозванец

Нет — легче мне сражаться с Годуновым,
Или хитрить с придворным езуитом,
Чем с женщиной — черт с ними; мочи нет.
И путает, и вьется, и ползет,

218 Скользит из рук, шипит, грозит и жалит.
219 Змея! змея! — Недаром я дрожал.
220 Она меня чуть-чуть не погубила.
221 Но решено: заутра двину рать.

«Сцена у фонтана» менее удобна для анализа с наших позиций, так как идет — почти целиком — в быстром темпе, а мы знаем, что при быстром исполнении уравновешивание стихов различной нагрузки происходит менее заметно. Однако и эта сцена заслуживает того, чтоб и на нее опереть проводимый нами метод исследования и наши теоретические предпосылки.

Насколько можно судить, «Сцена у фонтана» отличается той особенностью, что в ней — в отличие от сцены V и от «Скупого рыцаря» — замедления на трехударных стихах обусловлены не столько тем, о чем говорится, сколько отношением действующих лиц друг к другу.

Впрочем и владеющие ими страсти (любовь и тщеславие) последовательно проявляются в замедлениях выявляющих их стихов.

Статистические данные:

Вступительный монолог Самозванца

Всех стихов (цельных)	— 20
Пятиударных	— 4
Четырехударных	— 7
Трехударных	— 9, т. е. почти 50% (Sic!)
Шестиударных	— 0

Волнение любви, от которого «теснит дыханье» и «останавливается кровь», обстановка свиданья, ночь — все это оправдывает большое количество трехударных (они стоят на первом месте). Это само по себе дает уже исполнителю нужный подход к приступу сцены. Самозванец не удивляется, тем более не резонирует, он преисполнен подлинного волнения. Его охватил «страх». Это страх перед судьбой, перед счастьем и, более всего, перед женщиной и ее красотой. Нет никакого намека на то, чтоб Самозванец боялся Марины по каким-либо мотивам, скажем, политического характера. Вероятно, он — бывший инок — еще не знал тре-

пета любовного свиданья. Его воображение смущено любовью, дыханье стеснено. Пятиударных стихов всего 4 (Sic!), и то стихи 1, 11 и 19-й прерваны очевидными ферматами. Только стих 8-й — ровный и быстрый вопрос себе. Актеру указывается, что на этом стихе он не должен впадать в патетическую замедленность. Но вот является Марина. Стеснение духа разрешается кипучими излияниями любви — для всей остальной сцены процент трехударных в роли Самозванца понижается с почти 50% до 20%.

Сцена Самозванца и Марины:

Всего стихов (цельных) —193

Роль Самозванца		Роль Марины	
Всего стихов	—112	Всего стихов	—81
Пятиударных	— 20 (18%)	Пятиударных	—11 (13%)
Четырехударных	— 62 (55%)	Четырехударных	—41 (50%)
Трехударных	— 30 (27%)	Трехударных	—29 (35%)
Шестиударных	—— (0%)	Шестиударных	—— (0%)

Характерно, что во всей сцене (на 203 стиха) нет ни одного, перегруженного ударениями стиха (ср. сцену V).[1] Сцена течет без заторов, бегло, с торопливой свободой, несмотря на все сменяющиеся в ней душевные перипетии.Рассмотрим трехударные стихи обеих ролей. Сначала у Самозванца:

Стихи 50—52-й. Стихи 50, 52-й оба — полны любви. Заключенный между ними стих 51-й несет слабое ударение на «твоим», и его звучание приближается к трехударным.

Стих 80-й. Этот стих — полон страдания. Здесь начинается развитие темы данного куска сцены — сомнения в любви Марины к нему, как к нему лично.

Стих 85-й. Замедление относится не на долю самого фактического содержания стиха, а его внутренней направленности. Самозванец уже предвидит роковой ответ. Этот стих особенно примечателен в соседстве со стихами: 86-м, средне-замедленным, 87-м, быстрым, и 88-м, разбитым ферматой на многоточии.

Стихи 91—92-й. Эти два стиха обычно в исполнении актерами звучат быстрым a parte. Между тем

Пушкин двойной трехударностью указывает нам, что их не следует произносить проходно. Замедление, по-видимому, находит наиболее убедительное объяснение в том, что назревает самый переломный момент сцены: признание Григория, что он не сын царя Ивана. Речь замедляется от крайнего напряжения. Это замедление неизбежно заставляет думать, что данные стихи произносятся в виде прямого обращения: ставится под сомнение общепринятое понимание их, как a parte. С моей точки зрения, замена в данном месте a parte прямым обращением намного повышает драматичность сцены. В связи с указанным пониманием слова «Нет, полно мне притворствовать! скажу | Всю истину» также должны произноситься как прямое обращение. Следует добавить, что Пушкин счел нужным одну реплику Самозванца (стихи 109—112-й) снабдить ремаркой «тихо», а перед словами «вижу, вижу» (стих 112-й) дал ремарку «вслух». В разбираемом нами месте Пушкин никакой ремарки не давал. К сожалению, Пушкин был не всегда последователен в своих сценических ремарках. Так, в сцене Бориса с Шуйским (сцена X) Пушкин не отметил ремаркой очевидное a parte Шуйского: «Он ничего не знал». Может быть, здесь a parte настолько разумеется само собою, что именно поэтому Пушкин его и не отметил?

Стихи 98—99-й. В предыдущем стихе —97-м —Самозванец без обиняков открыл, кто он такой — «я бедный чернориэец». Признание должно было поразить Марину и, вероятно,— по крайней мере, так думал Самозванец — не быть для нее даже сразу понятным. Данные стихи не столько развивают, сколько разъясняют признание. Подтекст, предваряющий их: «Да-да!..» Отсюда — замедление. Эта же разъясняющая нота продолжается в стихах 101, 102-м и презрительном стихе 105-м.

Стих 114-й. Приглашение дать окончательный ответ облечено Самозванцем в почти торжественную форму.

Стихи 124—126-й. Эти стихи (в стихе 125-м признаю слова «нем» и «может» безударными) содержат сильную отповедь сознающего свою доблесть самозванца. На этом месте — перелом в его состоянии и поведении.

Требуемое этим обстоятельством замедление подчеркнуто Пушкиным в ремарке «встает». В стихе 127-м я готов считать и слово «твоей» почти безударным.

Стихи 130, 134, 135-й. Содержат ответственное признание. Замедление подкреплено еще и противопоставлением словам дальнейших стихов (131—135-й), из которых последние два также замедленные, трехударные. В них снова подымается волна его любви. Тема любви занимает и следующие стихи (136—137-й).

Стихи 160—162-й. Медленные стихи звучат в тоне клятвы.

Стихи 171—172-й. Мы, естественно, ожидали, что самые знаменитые стихи «Сцены у фонтана» должны звучать сильно замедленно. В стихе 171-м я почти не ударяю слово «тень», которое под ударением потеряло бы условность, и стих принял бы неверный смысл «вызыванья» или появленья призрака. Кроме того, слово «тень» решительно поглощается соседним «Грозного». Это позволяет мне считать данный стих вплотную приближающимся к трехударным. Стих 172-й комментария не требует.

Стих 176-й. Контратака Самозванца. Стих звучит горделиво, сверху вниз.

Стих 185-й. Замедляется, но не от содержащейся в нем самом мысли: он, продолжая и усиливая стих 184-й, подготовляет отвержение Марины (186—187-й), которое заканчивается полу-угрозой (замедленный трехударный стих 189-й).

Стих 194-й. Большая пауза на знаке вопроса.

Стих 195-й. Две убедительных паузы на запятых. В последних двух стихах замедление относится на долю логического начала.

В небольшом заключительном монологе Самозванца — два трехударных стиха.

Стих 215-й. Его замедление носит отчасти физиологический характер. На этом стихе чувствуется тяжелое дыханье, а мысль уже устремлена на свой настоящий объект — на женщину. Следующие два стиха весьма примечательны.

Стих 217-й. Две паузы, зависящие как будто от изображения действий. Казалось бы, таким же замед-

ленным должен был бы оказаться и аналогично построенный стих 218-й, но этого нет. Дело в том, что суть не в описании действий змеи-Марины, а в отношении к ней. Скорый пятиударный стих 218-й звучит как «черт с ней!» (ср. стих 216-й).

Из анализа роли Самозванца в «Сцене у фонтана» мы должны сделать заключение, что особенно рельефны те трехударные стихи, которые приходятся на вступительный монолог. В остальной сцене оправдание замедлений трехударных стихов Самозванца не представляет в большинстве случаев той обязывающей убедительности, как монолог Барона или как сцена V. Думаю, что эта меньшая рельефность зависит от того, что несколько раз уже приходилось упоминать: от быстроты темпа роли вообще, которая в значительной степени поглощает тонкости временных компенсаций. Однако, как мы видели, убедительность замедлений в роли Самозванца все же остается достаточной.

Переходим к роли Марины.

Замечательно стиховое разрешение первой большой реплики Марины. Она начинается средне-замедленно, ровно,— главное, ровно: мы видим 7 подряд четырехударных стихов (Sic!) (29—35-й). Получается впечатление серьезности, деловитости, холодности. И вот, эта цепь четырехударных прерывается трехударным, замедленным стихом 36-м.

Стих 36-й. Трудно представить себе стиховое указание, лучшее для характеристики Марины в ее отношении к Самозванцу: Марина — требует и подчеркивает именно требование. Снова следуют два холодных четырехударных и опять трехударный.

Стих 39-й. Она требует откровенности с ней до конца,до высказыванья даже тайных опасений.Она хочет быть, сразу же, в курсе всех тех опасностей, какие могут оказаться на пути царевича, домогающегося трона. Следующие три снова четырехударных стиха разрешаются нарочито торжественными, гордыми, высокомерными, самонадеянными трехударными стихами 43—45-м. Характер Марины с ясностью выступает из стихового анализа первой же ее реплики. Это должно обезопасить исполнительницу роли от искушения дать Ма-

рине какой бы то ни было душевный порыв, какое бы то ни было тепло, какую бы то ни было увлеченность Самозванцем как мужчиной. Марина сразу принимает тон равенства, обещающего в будущем превосходство. Она думает о себе, о своей судьбе, о своей роли рядом с будущим царем. Никакой заботы о нем не проявлено. Да ее и не может быть: Пушкин нигде не намекает ни на малейшую искру влюбленности в этом холодном, расчетливом существе. В качестве контраста к гордо-холодному тону Марины особенно обращают на себя вниманье отмеченные нами трехударные стихи из следующей реплики Самозванца, исполненные именно бездумного увлеченья, горячей страсти (стихи 50, 52-й).

Следующая реплика Марины (стихи 54—60-й) также состоит из одних четырех- и трехударных стихов.

Стихи 56—59-й. Целой группой трехударных (56—59-й) Марина внушает влюбленному всю опасность его промедления. Эта группа трехударных бросает луч на одну неясность. Здесь не место распространяться о толковании вообще всей «Сцены у фонтана» целиком. Известно, что она не так просто поддается уразумению, и комментаторы пытались ее растолковывать [3]. Напомним, что вопрос заключается в следующем: пришла ли Марина на свиданье с целью подтолкнуть Самозванца на скорейшее выступление из Самбора или с целью разузнать, уж не самозванец ли он на самом деле? Это второе толкование основывается, главным образом, на выброшенной впоследствии Пушкиным сцене Марины с Рузей, где Рузя доводит до сведения Марины слух о том, что он не более как «дьячек, бежавший из Москвы». Марина отвечает возмущеньем на «болтовню» Рузи, но сцена заканчивается ее репликой, невольно направляющей мысль в определенную сторону: «Мне должно все узнать».

Повторяю, я не хочу вдаваться здесь в подробный анализ сцены с тем, чтобы дать ей убедительнейшее истолкование, однако не могу не обратить внимания на то обстоятельство, что стиховой анализ явно ставит акцент на стремлении ускорить поход на Москву (стихи 56—59-й). Стих 58-й, очень существенный для оправдания второго объяснения сцены, оказывается:

1) включенным в ряд одинаковой с ним стиховой структуры; стоящим не на конце этой группы стихов и смыслового периода,— стало быть трудно предположить, чтоб этим стихом о «сомнительных слухах» Марина сколько-нибудь провоцировала Самозванца на раскрытие тайны. С этим местом следует соотнести стихи 89—90-й. Стих 89-й целиком пятиударен. Чисто ямбически звучит и начало стиха 90-го, приходящееся на конец реплики Марины. Их быстрое, ровное произнесение указывает на то, что в этих стихах нет ни тени сомнения, нет никакого вопроса. Наоборот, если в душе Марины и могло быть где-то заронившееся сомнение,— то она как будто нарочитой уверенностью и спокойствием хочет перебить это сомнение. Во всяком случае и в этом месте мы не имеем оснований предполагать момента коварной провокации. Конечно, этих доводов недостаточно, чтоб утверждать то или иное решение всей сцены, но что стиховой анализ и в данном случае ставит весьма существенные вехи для истолкования ролей, в этом позволительно, как будто, не сомневаться.

*

В заключение позволю себе повторить еще раз, что, поскольку приведенные анализы ориентированы на произнесение, исследователь естественно склоняется к тем решениям, которые ему кажутся наиболее убедительными. Однако он далек от мысли считать себя постоянно правым или навязывать другим свои, может быть, субъективные домыслы. Пусть читатель, ознакомясь с этой книгой, откинет все то, что, по его мнению, является плодом индивидуального произвола мысли, учитывая, что при подобной работе, обращающейся к *толкованию* смысла произведений, едва ли возможно удержаться от известной субъективности.

Смею надеяться, что после такого отбора читатель все же получит достаточно убедительного материала в подтверждение того, насколько в поэзии Пушкина ритм и смысл — грани единого явления.



ПРИМЕЧАНИЯ

К ГЛАВЕ ПЕРВОЙ

[1] М. В. Ломоносов, Сочинения, т. VII. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1950—1957, стр. 10.

[2] Там же, стр. 538.

[3] Л. В. Щерба. Русские гласные в качественном и количественном отношении.— «Зап. ист.-филол. фак. имп. СПб. у-та», ч. CVII. СПб., 1912, стр. 133.

[4] «...русское словесное ударение обычно считается динамическим и, действительно, в основе своей и является им; однако оно носит, кроме того, и характер квантитативности, поскольку ударный гласный в русском языке всегда несколько длиннее неударного в аналогичном положении» (М. И. Матусевич. Введение в общую фонетику. Изд. 2. Л., 1948, стр. 72).

[5] Ср. Л. Р. Зиндер. Вопросы фонетики. Л., 1948. Мимо явления протяженности ударенного слова не могла пройти также теория и практика обучения глухонемых. Специалисты в этой области четко указывают на долготу и краткость гласных звуков в зависимости от «напряженности». Ср. Ф. Ф. Рау. Внятность произношения глухонемых и ее факторы.— «Известия Академии педагогических наук. Отд. психологии», 1947, № 9.

[6] Н. С. Усов. Экспериментальная фонетика.— «Известия отделения русского языка и словесности Академии наук», т. II, кн. 4, 1897.

[7] Л. В. Щерба. Указ. соч., стр. 104 и 151.

[8] Там же, стр. 149.

[9] Л. В. Щерба. Фонетика французского языка. М., 1937, стр. 133.

[10] М. И. Матусевич. Указ. соч., стр. 72. В этой книге, между прочим, совсем не затрагивается вопрос об эмфатиче-

ских ударениях. В разделе «В» автор, говоря о силе звука, не упоминает о количестве.

[11] Ср. А. Н. Гвоздев. Фонологические средства русского языка. М.— Л., 1949, стр. 109—110.

[12] Л. Р. Зиндер. Указ. соч., стр. 42.

[13] А. Н. Гвоздев. Указ. соч., стр. 3.

[14] Произведения Пушкина, носящие стилизованный характер, нашему рассмотрению не подвергались.

[15] М. В. Ломоносов. Указ. соч., стр. 540.

[16] Некоторые старые русские стиховеды, отталкиваясь от «ложности» ломоносовской системы и опираясь на наш народный стих, пытались даже отвергать самый факт существования в нашем языке долготы и краткости. Таков Б. И. Ордынский, который, рассуждая о русском гекзаметре, просто говорит: «В наших гекзаметрах равномерности быть не может, потому что нет количества» («Новые стихотворения В. Жуковского».— «Отечественные записки», т. LXXI, отд. V. 1850, стр. 9). Отсутствие количества принимается им без критики как нечто само собою разумеющееся. Он не задумывается над тем, что русский гекзаметр потому и оказался устойчивым в русской поэзии, что именно протяженность ударенного слога обеспечила ему надлежащее звучание.

Развитую критику ломоносовской системы дает Алексей Кубарев в своей книге «Теория русского стихосложения» (М., 1837). А. Кубарев изложил в более краткой форме свои мысли еще в «Московском вестнике» (1829, ч. 4: «Рассуждение о тактах, употребляемых в русском стихосложении»). Заносчивая антиломоносовская позиция автора не подкрепляется сколько-нибудь доказательными положениями.

[17] Совпадение ударения с долготой было, между прочим, отмечено Андреем Белым: «...логическое ударение почти всегда падает на слоги, произносимые более медленно...» Нельзя не удивляться странной формулировке сделанного наблюдения: точнее было бы сказать, что они совпадают («Символизм», М., 1910, стр. 255).

[18] «Стих Пушкина».— «Литературный критик», 1937, № 4, стр. 265.

[19] Б. В. Томашевский, казалось бы, недалек от точки зрения М. П. Штокмара, когда говорит о полном ямбе с четырьмя иктами, что «благодаря тонкой градации силы ударения в нем мы часто находим в скрытой форме фигуры стихов пиррихических». Градация ударенностей может приблизить ямб к пиррихию только при атонировании, полном или почти полном, слога, несущего более слабый икт. Примером такого случая может служить известный стих Каролины Павловой:

Моя напасть, мое богатство.....

Но в случаях, когда атонируются местоимения «моя», «мое» и т. п., мы имеем дело скорее с общим языковым явлением. Эти местоимения могут атонироваться и в прозе. Тут вопрос в том, произносить ли данные местоимения вовсе без ударения или с ударением. Если они будут нести все же некоторое, хотя бы минимальное, ударение, образуются двухстопия с сильнейшим ударением на второй стопе, т. е. варианты ямбических двухстопий, имеющих уклон к той или иной пеонической структуре, например:

Понятен мне земли глагол . . . . . — уклон к П2.
(Сергей Есенин)

И нет людского там следа . . . . . — уклон к П4 .
(Аполлон Майков)

Такими примерами, преимущественно с легко атонируемыми местоимениями, изобилует русская поэзия. Стремление более широко усматривать в случаях с ослаблением ударения на первой стопе ямбического двустопия «скрытые» пиррихические фигуры вызвано, как нам кажется, определенной манерой декламации.

Подчиняясь нарочитому мелодическому рисунку, исполнитель с этой манерой склонен незакономерно выделять одни только особенно ударенные слоги и сводить на нет другие, тоже ударенные. Стих

Мой дядя самых честных правил . . . . . .

в обычной реалистической манере декламации сохранит все четыре икта, хотя и с различной градацией силы: можно поставить более значительный акцент на слово «самых», хотя мне это представляется искусственным, но уж никак нельзя ослабить «силу» на слове «дядя», поскольку это первая заявка, нужная для развития сюжетной линии. Также неубедительно было бы атонирование слова «честных». Мне всегда казалось, что Пушкин, применив для начала своего романа в стихах строку чистого ямба, да еще такого, где нельзя не выделить ударением ни одного слова, этим подчеркнул «ямбичность» всего произведения; он в самом приступе дал ту основную схему, на которой потом возникли бесчисленные варианты, подсказанные неисчерпаемою мыслью и тончайшим поэтическим слухом.

В другой манере, которую мы условно назовем «искусственно-мелодической», стих может принять форму:

Мо̆й дя̆дя̆ са́мы̆х чӗстны̆х пра́вйл . . . . .

Кому незнакома эта — в свое время модная — манера декламации?..

[20] «Ритмика четырехстопного ямба». — «Пушкин и его современники», XXIX—XXX, 1918, стр. 182—183.

[21] Там же, стр. 171.

К ГЛАВЕ ВТОРОЙ

[1] Такое понимание стиха стало за последние десятилетия господствующим в русской стихологии и на основе этого верного положения велись ожесточенные атаки на «стопное» понимание русского классического стиха, между тем как утверждение, что стих является конструктивной единицей, воспринимаемой суммарно, справедливо вне всякой борьбы со «стопосложенческой» терминологией.

[2] Усечение или добавление неударенных после константы в расчет не принимается.

[3] Г. Э. Конюс. Метроническое исследование музыкальной формы. М., ГИЗ, 1933. См. гл. II, стр. 18—19; прим. 48.

[4] Г. Э. Конюс. Указ. соч., стр. 10.

[5] Г. Э. Конюс. Указ. соч., стр. 27.

[6] К сожалению, профессор Конюс злоупотребляет аналогической образностью для уяснения своих мыслей («пульс», «ложе», «покров», «скелет», «клетка» и т. п.). Это свидетельствует об отсутствии сколько-нибудь установившейся терминологии в данном кругу вопросов, что нисколько не снижает ценности определенным образом направленного исследования.

[7] Робер Де-Суза (Robert de Souza) удачно определяет различие «ритма» и «временно́й протяженности»: «Le rythme est une régularisation du mouvement à des intervalles plus ou moins égaux et suivant des dessins infiniment variés. La mesure est une régularisation de la durée des sons en dehors de toute combinaison mélodique et rythmique. Ce sont deux entités absolument distinctes»* («Le rythme poétique». Paris, 1892, стр. 130).

[8] Статья Н. И. Надеждина «Версификация» в «Энциклопедическом лексиконе» Плюшара. СПб., 1837.

[9] Там же, стр. 507. Ср. В. Пяст. Современное стиховедение. Л., 1931, стр. 11, 18. Исследование В. Пяста выдвигает понятие времени, как одного из слагаемых стихового комплекса. Подчеркивается, что метрический момент присутствует в каждом произведении поэзии. Сближая поэзию с музыкой, автор, однако, не делает из этого сближения последовательных выводов.

[10] Н. И. Надеждин. Указ. соч., стр. 507.

[11] Р. Вестфаль. Теория ритма. В приложении к русским поэтам.— «Русский вестник», 1881, июль, гл. II, стр. 20—21.

---

* «Ритм есть упорядочение в последовательности более или менее одинаковых интервалов и в зависимости от самых разнообразных намерений. Размер есть упорядочение протяженного ряда звуков вне всякого мелодического или ритмического их сочетания. Это две совершенно отличные друг от друга вещи».

[12] Андрей Белый. Символизм. М., 1910, стр. 396.

[13] «Поэтика» (сборники). Вып. IV. М., 1923.

[14] Там же, стр. 12.

[15] В книге «Художественное чтение» (М., Гослитиздат, 1935) мною вкратце была впервые высказана мысль о временны́х компенсациях в стихе. В том же году Ф. И. Коган в своей книге «Техника исполнения стиха» (М., 1935), делая разбор «Анчара», в приложении указывала, что некоторые пиррихии могут служить к замедлению произнесения стиха. Роль пиррихия, по мнению автора, зависит от положения его по отношению к «центру» — ударному слогу слова. О «времени» автор не говорит. Ср. еще Д. Г. Гинцбург. О русском стихосложении. Опыт исследования ритмического строя стихотворений Лермонтова. Пг., 1915.

[16] А. Н. Веселовский. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля.— Собр. соч., т. I. СПб., 1913, стр. 163.

[17] Надеждин нигде не говорит прямо о временны́х компенсациях, но в одном его, довольно запутанном, высказывании можно усмотреть что-то к ним близкое: «Что касается так называемой гармонии стиха, которая есть другое необходимое условие музыкального совершенства, то вся тайна ее состоит в умении помещать под основное ударение то слово, которое играет главную роль в логическом смысле метрической строки, и соображение фигуры размера, требующей *сокращения или протяжения слогов*, с чувством, волнующим душу поэта, или с эффектом, которого он хочет достигнуть» (курсив мой.— *С. Ш.*) (статья «Версификация», стр. 518).

[18] Древние греки знали и другой прием уже не в пределах стопы, а колона: они увеличивали иногда основное время, затягивали темп в одной части стиха. Остается неясным, служила ли такая затяжка поводом к ускорению темпа в другой части стиха (ср. Ф. Е. Корш. Основное время в ритмике.— «Филологическое обозрение», т. XV. 1898, стр. 13—45).

К ГЛАВЕ ТРЕТЬЕЙ

[1] Под «смыслом» мы разумеем содержание, заключающее в себе начала рациональное, эмоциональное и образное.

[2] Термин «ускорение», введенный Андреем Белым в науку о стихе, соблазнительный своею кажущейся очевидностью, отрицательно повлиял на некоторые стихологические работы. Такова, например, статья проф. В. А. Филиппова «Проблемы стиха в «Горе от ума»» («Искусство», ГАХН, 1926, № 2), очень богатая подсчетами и интересными наблюдениями, но целиком ошибочная в том, что касается «ускорений» применительно к исполнению текста пьесы.

[3] «Символизм», М., 1910, стр. 396.

[4] Там же, стр. 402.

[5] Там же, стр. 405.

[6] Там же, стр. 404.

[7] Там же, стр. 405.

[8] Там же, стр. 406.

[9] По отношению к паузе у Андрея Белого также проявляется нечеткость. Так, он говорит о знаках препинания, дающих «как логическую, так и грамматическую паузу» («Символизм», стр. 405). Мы не можем уяснить себе, что, собственно, разумеет Андрей Белый под «грамматической» паузой в отличие от «логической» применительно к исполнению стиха. Если, скажем, запятая не выражает какого-либо смыслового препинания, а является только обозначением грамматического построения, художественное чтение не только ее не соблюдает, а наоборот, настоятельно рекомендует исполнителю не смущаться ее присутствием и не делать никакой приостановки.

[10] При знакомстве с разными теоретическими высказываниями стиховедов мы не могли не прийти к заключению, что теория часто оказывается под влиянием декламационных навыков. Это между прочим может в какой-то мере осветить для нас — через стиховедческие книги — реальную манеру чтения той или иной эпохи. С этой точки зрения небезынтересно проследить высказывания Г. Шенгели с его «теорией интенс», явно родственной формальному, почти скандирующему способу произнесения стихов, и Б. В. Томашевского («Ритмика четырехстопного ямба.— Пушкин и его современники», XXIX—XXX, 1918), когда он читает, «скользя» по мужскому окончанию первых слов:

Дŭшй дŏвéрчйвŏй прйзнáньй,
Лю̆бвй нĕвúннŏй йзлйя́ньй . . . . .

Однако Томашевский, никогда не теряющий из виду смысловых данностей стиха, продолжает: «...здесь ясен смысловой вес слов «доверчивый»,— «невинный»... и т. д. Чтобы усилить ударение на мужском слове, надо поставить его на конце:

Доверчивой души . . . . и т. д.

Первое слово при такой перестановке, если не имеет мужского окончания, не теряет силы своего ударения, но уже не несет на себе тяжести логического подчеркивания» (стр. 161—162). Думается, что сильнейшее ударение в случаях, подобных приведенным, падает на второе слово не потому, что первое слово — с мужским окончанием, а второе — с дактилическим или женским. Здесь играет роль наличие третьего : «признанья», «излиянья». При нормальном строении фразы ударения распределились бы так: «признáния довéрчивой душú», «излия́нья невúнной

любви». Но инверсия имеет свои интонационные законы. При инверсии дополнение «души», «любви» лишаются главного ударения. То же было бы и в прозе. Словосочетания «души доверчивой» и «любви невинной» становятся как бы распространенными прилагательными,— и ударение занимает свое законное место на определяемом слове.

Б. В. Томашевский, основательно полемизируя с Валерием Брюсовым, приводит его мнение (Пушкин, Сочинения, т. VI. Изд. Брокгауз — Ефрон), будто «сам Пушкин считал иные хореи, где в первой стопе стоит икт, за начинающиеся с проклитики, напр.:

Кўдрй — че́сть глāвы́ мōе́й . . .»

(«Стихотворная техника Пушкина».— «Пушкин и его современники», XXIX — XXX, 1918, стр. 140).

В приведенном суждении В. Брюсова также звучит отражение символистской манеры чтения стихов, доведенной до абсурда Игорем Северяниным.

Сам Б. В. Томашевский, выделяя иктами оба эпитета,— «доверчивой» и «невинной» — и не оговаривая роли третьих, определяемых, слов, в те годы заявлял себя причастником той же декламационной школы, как и Валерий Брюсов со строкой «Кудри — честь главы моей». В этой причастности убеждают нас и суждения Б. В. Томашевского о дактилической цезуре в ямбе и о приравнивании последнего (ударенного) слога в стихе последнему (неударенному) слогу перед цезурой («Стихотворная техника Пушкина», стр. 165).

С. И. Бернштейн («Эстетические предпосылки теории декламации».— «Поэтика», IV. М., 1928), стремясь доказать разрыв между материалом стиха и стихом произнесенным, приводит любопытный пример. Он берет стихотворение Гумилева «Дракон» и рассказывает, как произносили его автор и Б. В. Томашевский.

На каждый стих, по Томашевскому, падает два ударения; остальные он считает неметрическими. Сам же автор стихотворения читал его, как трехударный дольник.
По Томашевскому:

Освежи́в горячее те́ло
Благово́нной ночною тьмо́й,
Вновь бере́тся земля за де́ло
Непоня́тное ей само́й . . . . .

По Гумилеву:

Освежи́в горя́чее те́ло
Благово́нной ночно́ю тьмо́й,
Вновь бере́тся земля́ за де́ло
Непоня́тное е́й само́й . . . .

Этот интересный пример свидетельствует, что у обоих произносящих была разная манера декламации. Гумилев читал более реалистически; Томашевский — по канону символистов. Напевность его произнесения должна была быть очень велика, поскольку безударными оказывались такие значительные слова, как «земля», о которой идет речь.

К ГЛАВЕ ЧЕТВЕРТОЙ

[1] Мы уже указывали, что некоторое влияние на замедление стиха в произнесении имеют группы согласных, в том числе наиболее часто встречающиеся согласные сдвоенные. Произнесение сдвоенного согласного (тем более группы согласных в три или четыре звука) требует само по себе известной затраты времени. Сдвоенный согласный обозначается двумя стоящими рядом одинаковыми буквами, но двух одинаковых раздельных звуков мы, разумеется, не произносим. Механизм произнесения сдвоенного согласного различен для разных категорий согласных. При произнесении сдвоенных взрывных органы речи принимают подготовительное положение, самый же взрыв происходит после некоторой задержки, большей или меньшей в зависимости от речевой манеры произносящего.

В наших южных и юго-западных говорах сдвоенный согласный, собственно, приравнивается к единому согласному. К сожалению, у нас иногда проявляется и сознательная тенденция в некоторых словах заменять при произнесении сдвоенный согласный ординарным, например, говорить «каса» вместо «касса». Подобная тенденция, обличающая южные влияния на русскую речь, наносит ощутительный ущерб нашей поэзии, в которой звуки, обозначаемые сдвоенным согласным, играют большую евфоническую роль. Произнесение этих звуков как ординарных лишает русскую поэтическую речь той упругости, которая составляет замечательную черту ее звучности.

Из сдвоенных согласных на первом месте по частоте и систематичности употребления в стихах, особенно в рифме, стоит сдвоенное «Н». Этот носовой звук обладает особой звонкостью. При его произнесении резонаторы вибрируют почти как при пении. Русский язык, как известно, богат образованиями с «НН». Пушкин любил этот звук, и сдвоенное «Н» применялось им часто, особенно в рифме, придавая стихам особую сонорность.

[2] Ср. Д. Д. Благой «Анчар, древо яда» в книге «Литература и действительность». М., Гослитиздат, 1959, стр. 335 и сл.

[3] Если слово применено во фразе условно, т. е. в метафоре или иной фигуре, утратив при этом свое непосредственное конкретное содержание как образ, оно при произнесении не должно отмечаться сколько-нибудь подчеркнутым ударением. Резко выраженное ударение неизбежно возвратит ему его прямое, конкретное значение. Так, если мы, например, говорим: «он имеет против нее зуб», логическое ударение, разумеется, упадет на пря-

мое дополнение, т. е. на слово «зуб». Однако, если сделать это ударение подчеркнутым, в восприятии непременно возникнет «представление» реального зуба. Подобных выражений весьма много: «у него чистое сердце», «это проходит красной нитью», «это ему по плечу» и множество других.

[4] См. также А. С. Пушкин. Стихотворения. Большая серия «Библиотеки поэта». Л., «Советский писатель», 1940. Ср. прим. на стр. 60.

[5] С. М. Волконский. Выразительное слово. СПб., 1913, стр. 141—142.

К ГЛАВЕ ПЯТОЙ

[1] За невозможностью дать в книге полные тексты тех стихотворений, чистые пеоны которых рассматриваются в настоящей главе, мы указываем каждый раз год написания произведения, а также том и страницу десятитомного академического издания 1949 г., где оно помещено.

[2] Такой же шутливый, с оттенком желчности, контраст в стихе:

10 *И откормил и обокрал* . . . . .

(«Сегодня я поутру дома», 1822 II, 145)

[3] Нарастание также может вызвать компенсацию, в данном случае паузу:

17 *Я закипел, затрепетал* . . . . .

(«Выздоровление», 1818; I, 327)

или:

13 *Я очарован, я горю* . . . . .

(«Ек. Н. Ушаковой», 1827).

[4] См. еще: «Дружба» (1825; II, 365), стих 4-й; «Андрей Шенье» (1928; II, 256), стих 69-й.

[5] Этот стих целиком повторен в пьесе «Погасло дневное светило», (1830; II, 7). Проблема повторения целых стихов и отдельных формулировок у Пушкина в связи с процессом творчества поэта заслуживает специального внимания.

[6] Этот стих целиком повторен в пьесе «Когда порой воспоминанье», стих 17-й (1830; III, 215) и почти повторен в «Евгении Онегине» (гл. I):

Адриатические волны . . .

[7] Этот стих целиком повторен в пьесе «Перед гробницею святой», стих 12-й (1831; III, 220).

[8] См. П у ш к и н. Сочинения, т. II. Изд. Брокгауз — Ефрон, стр. 226—227 (сноска 2).

[9] Ср. «Какая ночь! Мороз трескучий»:

24 На кольях корчась, мертвецы
23 *Оцепенелые чернеют*

(1827; III, 17)

[10] Стих повторен целиком в пьесе «Когда порой воспоминанье», стих 10-й.

[11] Эти два стиха заимствованы из отрывка «Какая ночь! Мороз трескучий».

[12] Можно предположить, что, склоняясь к обычно употребительному в его время ударению в слове «или» на втором слоге, Пушкин все же мало ударял этот слог, а может быть, и вовсе принимал это слово за проклитику, не говоря уже о том, что выпиранне слова «или» в его большею частью начальном положении вообще производит малоприятное впечатление. Пушкин позволял себе употребление этого слова и с ясно обозначенным ударением на первом слоге:

Или бури завываньем
Ты, мой друг, утомлена?..

(«Зимний вечер», 1829. II 291)

Наоборот, в стихотворении «Клеветникам России» слово «или» несет без сомнения акцент на втором слоге — стих 37-й, перед цезурой:

Иль мало нас? Или от Перми до Тавриды....

Возможно, что в более торжественном стиле Пушкин склонялся к форме «илú», а в более «низком» применял привычную нам форму «йли».

К ГЛАВЕ СЕДЬМОЙ

[1] Набросок письма из Арзрума, 1829 г.— А. С. П у ш к и н. Полн. собр. соч., т. 14. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 46 и сл.

[2] Письмо к А. И. Тургеневу от 17 мая 1828 г.— А. С. П у ш к и н. Полн. собр. соч., т. II. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1935, стр. 421.

[3] Предисловие к драмам 1830 г. в его издании сочинений Пушкина — Сочинения А. С. Пушкина..., т. III. М., 1887, ч. 3, стр. 5.

[4] «Мой Пушкин». М., 1929, стр. 72.

[5] «О стихе. Статьи». Л., «Прибой», 1929.

[6] Это положение не следует понимать в том смысле, что внешнее сценическое действие, как-то переходы, жесты, мимические движения и т. д., должны сообразоваться с иктами, скажем, ямба. Насколько помнится, подобные попытки делались в театре,— но метризованные движения в таких случаях приобретают характер школьных театральных упражнений и в спектакле производят только смешное впечатление.

[7] Самый образ заставляет остановить на нем внимание, хотя это и не имеет прямого отношения к нашей теме. Он родствен ряду художественных произведений северного Ренессанса, в которых даются образы тлена, могильного разложения. Знал ли Пушкин о подобных произведениях, уловил ли он эту черту в искусстве через французскую поэзию,— или это случайность? В последнее хочется верить менее всего.

[8] Последняя постановка «Горе от ума», впрочем, была вполне удовлетворительно решена в отношении стиха, видимо, стараниями покойной Е. С. Телешовой.

К ГЛАВЕ ВОСЬМОЙ

[1] Когда в 1907 г. МХАТ осуществил постановку «Бориса Годунова», роль Пимена исполнял В. И. Качалов. Навсегда запомнился его облик: высокий рост, правильные черты лица, роскошные белоснежные волосы, борода струистыми прядями, как у Моисея Микеланджело. Всем своим образом артист заставлял верить в неизменную, не поддающуюся одряхлению духовную и физическую мощь летописца. Ряд исполнителей, виденных мною в драме и опере, стояли на ложном пути, изображая согбенного, сухого, иногда невзрачного инока.

[2] Например: Д. В. Аверкиев. О драме. СПб., изд. Суворина, 1907, стр. 79—89 и 96.



БИБЛИОГРАФИЯ

Артоболевский Г. В. Как читать стихи Пушкина Изд. 2. М., 1940.

Белый Андрей. Символизм. М., 1910.

Белый Андрей. Ритм как диалектика. М., 1929.

Бернштейн С. И. Эстетические предпосылки теории декламации. Сб. «Поэтика», IV. М., 1928.

Бернштейн С. И. Вопросы обучения произношению. М., 1937.

Бернштейн С. И. Стих и декламация.— «Русская речь», 1927, I.

Благой Д. Д. Литература и действительность. М., 1959 [статьи «Анчар, древо яда» и «Пушкин — мастер психологического анализа»].

Богородицкий В. А. Общий курс русской грамматики. Изд. 4. Казань, 1913.

Богородицкий В. А. Опыт физиологии общерусской речи. Казань, 1909.

Бонди С. М. Тредьяковский, Ломоносов, Сумароков.— Вступительная статья к кн.: «Тредьяковский. Стихотворения». [Б. м.], «Советский писатель», 1935.

Брок О. Очерк физиологии славянской речи.— «Энциклопедия славянской филологии», под ред. И. В. Ягича, вып. V. СПб., 1910.

Брюсов Валерий. Наука о стихе. Метрика и ритмика. М., 1919.

Брюсов Валерий. Стихотворная техника Пушкина.— Сочинения Пушкина, изд. Брокгауз — Эфрон, т. VI.

Брюсов Валерий. Мой Пушкин. М., 1929.

Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля.— Собрание сочинений, т. I, СПб., 1313.

Вестфаль Р. Теория ритма. В приложении к русским поэтам.— «Русский вестник», 1881, июль.

Виноградов В. В. Стиль Пушкина, Гослитиздат, М., 1941.
Виноградов В. В. Русский язык. М.— Л., 1947.
Винокур Г. О. Культура языка. М., 1924.
Гвоздев А. Н. О фонологических средствах русского языка. М. — Л., 1949.
Гинцбург Д. Г. О русском стихосложении. Опыт исследования строя стихотворений Лермонтова. Пг., 1915.
Глумов А. Н. Произнесение стиха «Бориса Годунова».— Сб. «Борис Годунов». Л., 1936.
Голохвастов П. Д. Законы стиха русского народного и нашего литературного. СПб., 1883.
Грот Я. К. О русском ударении вообще и об ударении имен существительных.— Труды акад. Я. К. Грота, т. II. СПб., 1898.
Грот Я. К. По поводу немецкой брошюры о русском ударении. Там же.
Жирмунский В. М. Введение в метрику. Л., 1925.
Зиндер Л. Р. Вопросы фонетики. Изд. Ленинградского университета, 1948.
Классовский В. Версификация. М., 1863.
Коган Ф. И. Техника исполнения стиха. М., 1935.
Конюс Г. Э. Метротоническое исследование музыкальных форм. М., 1933.
Корш Ф. Е. О русском народном стихе.— Сборник ОРЯС Академии наук. СПб., 1891.
Корш Ф. Е. Основное время в ритмике. «Филологическое обозрение», т. XV, 1898.
Кубарев Алексей. Теория русского стихосложения. М., 1837.
Ломоносов М. В. Письмо о правилах российского стихотворства.
Малишевский М. П. Метротоника. М., 1925.
Малишевский М. П. Проблемы метротонической стихологии. Сб. «Проблемы поэтики», под ред. В. Я. Брюсова. М.— Л., 1925.
Матусевич М. И. Введение в общую фонетику. Изд. 2. Л., 1948.
Надеждин Н. И. Версификация. Статья в «Энциклопедическом лексиконе» Плюшара, 1837.
Недоброво Н. В. Ритм, метр и их взаимоотношение.— «Труды и дни», 1912, № 2.
Ордынский Б. И. Новые стихотворения В. Жуковского, т. III, Одиссея.— «Отечественные записки», т. 71, отд. 5, 1850.
Пяст В. А. Современное стиховедение. Л., 1931.
Поливанов Л. И. Сочинения А. С. Пушкина, изд. Льва Поливанова для семьи и школы. М., 1887, т. III.
Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., Academia, 1931.

Тимофеев Л. И. Проблемы стиховедения. Материалы к социологии стиха. М., 1931.
Тимофеев Л. И. Теория стиха. М., 1939.
Томашевский Б. В. Стих и ритм.— Сб. «Поэтика», IV. М., 1928.
Томашевский Б. В. Ритмика четырехстопного ямба.— «Пушкин и его современники», XXIX—XXX, 1918.
Томашевский Б. В. Стихотворная техника Пушкина.— Там же.
Томашевский Б. В. О стихе. Статьи. Л., 1929.
Томашевский Б. В. Русское стихосложение. Пг., 1923.
Тредьяковский В. К. Новый и краткий способ к сложению российских стихов. Стихотворения. [Б. м.], «Советский писатель», 1935.
Усов Н. С. Экспериментальная фонетика. СПб., 1897.
Чернышев В. Законы и правила русского произношения. СПб., 1908.
Чудовский В. О ритме пушкинской «Русалки».— «Аполлон», 1914, № 1—2.
Шахматов А. А. Русское и словенское аканье. Сборник, посвященный Фортунатову. Варшава, 1902.
Шенгели Г. А. Трактат о русском стихе. Одесса, 1921.
Шервинский С. В. Художественное чтение. М., Гослитиздат, 1935.
Штокмар М. П. Стих Пушкина (итоги и перспективы его изучения).— «Литературный критик», 1937, № 4.
Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения. М., Изд-во АН СССР, 1952.
Шульговский Н. Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения. СПб., 1914.
Щерба Л. В. Русские гласные в качественном и количественном отношении.— «Зап. Ист.-филолог. фак. имп. СПб. У-та», ч. 107, СПБ, 1912.
Щерба Л. В. Фонетика французского языка. М., 1955.
Ягич И. В. Ударение. Статья в Энциклопедическом словаре Брокгауз — Ефрон, т. 68. СПб., 1902.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Сергей Васильевич Шервинский

Ритм и смысл

К изучению поэтики Пушкина

Утверждено к печати Отделением литературы и языка Академии наук СССР

Редактор издательства *Ф. А. Петровский*,
Переплет и титул художника *В. В. Ашмарова*
Технический редактор *В. Г. Лаут*

РИСО АН СССР № 3-101В. Сдано в набор 2/II 1961 г.
Подписано к печати 27/V 1961 г. Формат 84×108[1]/[32].
печ. л. 8,5 усл. печ. л. 13,94
уч.-издат. л. 13,2 Тираж 3500 экз.
Т-07006. Изд. № 5363. Тип. зак. № 1575

Цена 79 коп.

Издательство Академии наук СССР
Москва, Б-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография Издательства АН СССР.
Москва, Г-99, Шубинский пер., 10